

Forgrunnsmusikken

Om frijazz i Noreg

Olav Øyehaug Opsvik

Masteroppgåve i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo, Vår 2014

Føreord

Denne masteroppgåva er eit resultat av eit prosjekt som har gått føre seg frå august 2012 til april 2014. Oppgåva er skrive i samband med mitt masterstudium i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. I dette føreordet vil eg først og fremst takke alle som har vore til hjelp på vegen og som eg har lært så mykje av.

Dei aller viktigaste har naturlegvis vore mine informantar, som har sett av tid til å samtale med meg og fortalt meg så mykje spennande om deira liv og virke: Ståle Liavik Solberg, Frode Gjerstad, Paal Nilssen-Love, Guro Moe, Fredrid Luhr Dietrichson, Sidsel Endresen og Arve Henriksen. Takk for gode samtalar!

Vidare må eg takke Finn Kramer Johansen ved Norsk jazzarkiv for god hjelp til nyttige kjelder, og ikkje minst min rettleiar Tellef Kvifte for konstruktiv og tydeleg hjelp heile vegen. Til slutt kjem alle i min familie, vener og andre kjenningar som har stilt meg gode spørsmål og komt med innspel i alle slags meir eller mindre tilfeldige samtalar dei siste par åra.

Olav Øyehaug Opsvik

Oslo, 27. april 2014.

Innhald

1 Innleiing, teori og metode	3
1.1 Innleiing	3
1.2 Metode	5
1.3 Teoretisk fundament	12
2 Historiske linjer i frijazz	22
2.1 Frijazzens opphav	23
2.2 Frijazz i Europa	31
2.3 Frijazz i Noreg	36
3 Presentasjon av funn	43
3.1 Presentasjon av informantar	43
3.2 Friimprovisasjon som eit felt?	52
3.3 Frijazz som eit særskild felt?	57
3.4 Frijazzens uttrykk	62
3.5 Om utøving	68
3.6 Politiske spørsmål	73
3.7 Frijazz som eit tankesett	79
4 Vidare drøfting og avslutting	84
4.1 Avsluttande drøfting	84
4.2 Avslutting	91
5 Kjeldeliste	95

1 Innleiing, teori og metode

1.1 Innleiing

Dette prosjektet er eit resultat av spørsmål rundt omgrepet *frijazz* og kva det betyr i samband med norsk musikk i dag. Gjennom både historiske, kulturelle, politiske og andre kontekstuelle aspekt har eg freista å danne eit bilete av denne musikken i Noreg, der hovudprosjektet har vore ei rekkje kvalitative forskningsintervju med eit utval musikarar, utplukka med omsyn til deira tilknytning til frijazz. Problemstillinga eg har nytta som utgangspunkt for desse intervju har vore følgjande: *Korleis skildrar og definerer musikarane sin eigen praksis og sitt felt?* Vidare har spørsmålet "*Kva er frijazz i Noreg i dag?*" vore eit overordna spørsmål som danna grunnlaget for heile prosjektet. Medan dette meir flyktige spørsmålet potensielt kan leie til mange ulike innfallsvinklar metodisk og teoretisk, har eg fokusert på aktørane skildringar av musikken og utøvinga av den. Vidare kjem relasjonar mellom desse aktørane og korleis slike samanhengar eventuelt kan forståast og avgrensast til sosiale og musikalske felt. Kort forklart har eg snakka med kvar enkelt informant om deira musikalske bakgrunn og noverande praksis, korleis dei plasserer seg sjølv i forhold til andre musikarar (særskild andre informantar i dette prosjektet), og vidare tankar bak og rundt desse tema.

Bakgrunnen for det overordna spørsmålet ligger i ei nyfikne rundt omgrepet *frijazz*. Som musikal, journalist og student har eg ofte spurt meg sjølv kva det egentlig betyr i ein norsk samanheng. Distinksjonar innanfor improvisasjonsmusikk (og mykje anna musikk) er ofte vanskeleg og til dels kontroversielt i dag, og mitt inntrykk har vore at ingen veit heilt kva dei sjølv meiner når omgrepet "*frijazz*" blir brukt. Musikarane er sjeldan tydelege på kvar dei sjølv står i forhold til slike distinksjonar, og det inkluderer også dei musikarane eg har freista å plassere innanfor ein frijazzdefinisjon. Dette i seg sjølv kan stå som motargument til min angrepsmetode i dette prosjektet, men eg har likevel valt å heile vegen eksperimentere med bruken av frijazzomgrepet. Dette gjeld både i intervjuprosessen og i denne teksten, og dermed nytte det som grunnlag for ein refleksjon rundt den musikken eg meiner kan innordnast under dette.

Utgangspunktet for mi analyse ligger i ei hypotese om frijazz som eit omgrep med visse historiske spor, både i norsk og internasjonal samanheng, og som eit resultat av dette har eg angripe sjangeren gjennom eit jazzhistorisk perspektiv, slik at ein relativt tydeleg plasserer frijazz som ei grein under jazzparaplyen. I dag fungerer også frijazz som ein underkategori under paraplyen ein kan kalle "improvisasjonsmusikk" eller kanskje "friimprovisasjon" (meir folkelege termar er "impro" eller "improv"), der musikarar kjem frå ulike musikalske bakgrunnar. Dømer på

1.1 Innleiing

dette er musikarar med bakgrunn frå hovudsakleg klassisk musikk, punkrock og støymusikk. Slik sett kan ein sjå frijazzen som ein av fleire underkategoriar innanfor improvisert musikk, eller ein kan skildre improvisert musikk som eit einskild felt med eit mangfold av uttrykk, der feltet i stor grad er definert av metoden (fri improvisasjon). Her har eg valt det første av desse to ulike syna som utgangspunkt for heile mitt prosjekt. Mi erfaring er at alle forenklingar og generaliseringar rundt denne musikken enkelt kan problematiserast, og det gjelder også utgangspunktet for denne teksten. Men det er naudsynt med avgrensingar for å skape ein meningsfull og fruktbar prosess. Vidare er det eit nyttig utgangspunkt for å fremje ei anna hypotese som har vokst fram gjennom mitt prosjekt: At distinksjonar innanfor improvisasjonsmusikken ikkje berre dreier seg om estetiske omsyn, men også kva musikarane ynskjer for sin musikk, og kva slags haldningar dei legg til grunn for framføringa, presentasjon og representasjon for sin musikk.

Hypoteser og spørsmål som dette har i stor grad vokst fram undervegs i intervju og analyseprosessen, som igjen har ført til dei ulike funna og påstandane eg presenterer i denne teksten. Dermed bør ein tidleg ta eit atterhald om at mine funn er eit resultat av mine intervju med desse spesifikke informantane, med andre ord ei avgrensa gruppe individ, og ikkje naudsynleg eit godt nok grunnlag for å generalisere om heile feltet eg tek føre meg. Samtidig er nokre av informantane valt ut både med omsyn til sin sterke posisjon i sine felt, medan andre er valt ut for å skape ein variasjon med omsyn til bakgrunn, alder og andre relevante faktorar. Norsk jazz, og ikkje minst norsk frijazz, eit lite miljø, der sterke individ set sitt preg på det heilskapelege biletet av feltet, og soleis kan ein argumentere for at den beste måten å angripe feltet på er gjennom grundige intervju med slike sterke individ.

Ein kan godt spørje om kva som er hensikta med å skape slike skiljer mellom aktørar innanfor eit større felt, og om slike generaliseringar ikkje berre skapar splid, i tillegg til å forenkle komplekse og samansette tilhøve. Mitt svar til dette er at eg ikkje vil setje opp murar, men heller sjå på korleis ein best kan forstå dette feltet. Då vil distinksjonar mellom ulike grupper, om der er signifikante faktorar som peikar mot slike, vere noko av det ein må ta med for å forstå det store biletet. Denne teksten kan dermed sjåast som eit forsøk på å bidra til ein særskild del av eit større bilete, som handlar om haldningar og tankar som musikarane legg bak musikken dei presenterer, og korleis desse haldningane og tankesetta skapar distinksjonar mellom ulike grupper.

Resten av dette kapittelet går med til å gjere greie for metodeval og det teoretiske utgangspunktet for prosjektet. I del 2 tek eg føre meg ein historisk gjennomgang av frijazzen, frå opphavet i eit afroamerikansk jazzmiljø på femti- og sekstitalet, vidare til framveksten av beslekta musikk i Europa og til slutt Noreg. Vinklinga i dette kapittelet er, som i resten av teksten, retta mot

1.1 Innleiing

kva haldningar ulike aktørar fremja med omsyn til kva denne musikken er, i tillegg til at utvalet av kjelder og tematikk er basert på tendensane som har vokst fram gjennom intervju- og analyseprosessen. I del 3 legg eg fram mitt prosjekt og mine funn, der eg både tek føre meg kvar enkelt informant, generelle sjangerspørsmål og til slutt ein grundigare gjennomgang av dei ulike tendensane eg meiner det er relevant å trekke fram frå mine intervju. I del 4 følgjer så til slutt ei oppsummerande drøfting og ei avslutting.

1.2 Metode

Grunnlaget for denne teksten er eit feltarbeid der hovudarbeidet har vore ei rekkje intervju med informantar som av ulike årsakar kunne komme med relevante innspel og syn på frijazz i Noreg, sett frå sitt særskilde perspektiv. Anten på grunn av deira posisjon innanfor eller utanfor feltet, kortare eller lengre fartstid som musikarar, samt alder og kjønn. Dei ulike vala som har blitt gjort er ikkje eit resultat av eitt særskild utgangspunkt eller éi særskild hypotese, men eit resultat av erfaringar og analyser som har blitt gjort på vegen mot den endelege analysa som vert presentert i del 3. Med utgangspunkt i ei rekkje spørsmål rundt frijazz og musikkens posisjon, bakgrunn og andre rammer har arbeidet vore ein prosess der utgangspunktet med omsyn til både teori, metode og data har vore i eit flytande forhold til kvarandre. Justeringar og endringar har skjedd heile vegen. Denne framgangsmåten er gjort med utgangspunkt i den tankegangen Cato Wadel (1991) presenterer i si bok om feltarbeid i egen kultur:

"Kvalitativt orienterte forskere har sjelden et fast opplegg når de tar fatt på en studie. Dette gjelder de teorier eller hypoteser en vil ta i bruk, de metoder en vil bruke for å samle inn data, og det gjelder hvilke type data en mener en trenger. (...) Kvalitativt orienterte forskere er villig til å *endre* både teori/hypotese, metode og hva som kan være data i løpet av selve studieperioden. Slik endring i opplegg kan forekomme både en, to, tre og flere ganger i løpet av et feltarbeid. Vi kan si at kvalitativt orientert forskning innebærer en "runddans" mellom teori/hypoteser, metode og data *mens* en driver feltarbeid." (1991:129)

"Runddansen" i dette prosjektet starta med utgangspunkt i min eigen kjennskap til musikken og feltet, samt alle spørsmål eg hadde rundt dette i byrjinga, utan å ha gjort eit grundigare, systematisk studie av dette utover lytting, konsertar og til dels eiga utøving av fritt improvisert musikk. Vidare byrja eg eit feltarbeid gjennom å jamnleg oppsøke konsertar med mål om å gjere refleksjonar, skrive notatar og vurdere korleis miljøet rundt konsertserien Blow Out! hang saman.

Samtidig byrja eit arbeid med å forstå musikken - både i Noreg og internasjonalt: Kvar kjem den frå? Kvifor er den som den er? Sentrale kjelder i byrjinga var eldre utgåver av Jazznytt som er lagra ved Jazzarkivet på Nasjonalbiblioteket, samt Ekkehard Josts (1994) analyser i boka *Free Jazz*.

1.2. Metode

Jazznytt har vore viktig for å forstå framveksten av denne musikken i Noreg, og er så godt som den einaste kjelda som har fyldig dekning av hendingar, intervju med musikarar og ikkje minst eit stort kvantum av meldingar av både konsertar og relativt sett svært ukjende plateutgjevingar. Mange meiner norsk jazz får for lite presseomtale, og i enda større grad gjeld dette for norsk frijazz. Derfor har Jazznytt vore ei velkomen kjelde i arbeidet med å sette seg inn i musikken i norsk samanheng. Ein kan nok argumente for at Jazznytt ikkje er ei særleg tung fagleg kjelde, tidvis prega av amatørar i fleire ledd i organisasjonen. Men samtidig er dei aller fleste aktørar innanfor det norske jazzmiljøet, det vere seg journalistar, akademikarar, musikarar og andre, kjent med tidsskriftet. I tillegg har svært mange av dei sentrale kritikarane og journalistane innanfor jazz i Noreg på eit tidspunkt har vore innom med bidrag. Alt dette gjer Jazznytt til ei detaljrik kjelde det er naturleg å ta føre seg i samband med norsk jazzhistorie. Når det gjeld Josts analyser var det i byrjinga viktigast for å reflektere over koreis ein skal angripe musikken. Eit typisk spørsmål mange reiser rundt frijazz er: "Men er det eigentleg fritt?", som ei problemstilling knytta til bruken av fridomsomgrepet i sjangernamnet. Josts analyser gir grunn til å avvise heile problemstillinga. Han peikar på openbare strukturar og historiske samanhengar som har lagt grunnlag for stilen.

I tillegg til å vere ei viktig historisk kjelde, gav Jazznytt frampeik til vidare arbeid med omsyn til posisjonen til fleire av mine informantar, særleg når det kjem til dei mest sentrale: Paal Nilssen-Love og Frode Gjerstad, der eg såg tendensar til ei utvikling på sida av den generelle utviklinga i norsk jazz. Kretsen rundt desse vert av mange omtalt som "Stavangermiljøet", men medan frijazz og anna improvisasjonsmusikk i dag er høgst levande i alle dei store byane i Sør-Noreg, er Oslo kanskje byen med høgst aktivitetsnivå og variasjon. Observasjonar og feltarbeid med Blow Out! som utgangspunkt har vore nyttig for å sjå på kven som frekventerer desse konsertane, både framfor og på scena. Undersøkingane av Jazznytt og feltarbeidet ved Blow Out! leia etter kvart fram mot det første intervjuet med leiaren av konsertserien, Ståle Liavik Solberg, som igjen leia vidare mot dei mest sentrale intervjuar av Gjerstad og Nilssen-Love. Først etter desse tre innleiande intervjuar nærma eg meg problemstillinga og hypotesene som er presentert over og landa på ein framgangsmåte der musikanes skildringar av sin eigen praksis og sitt felt er utgangspunktet for ein diskusjon rundt frijazz i Noreg.

Solberg, Gjerstad og Nilssen-Loves skildringar var svært interessante og gav gode føringar for vidare diskusjon, særleg med tanke på dei kulturelle og politiske aspekta som er drøfta vidare under. Det var også naudsynt å få inn informantar med andre perspektiv for å forstå frijazzgreina i norsk musikk. Sidsel Endresen og Arve Henriksen blei til dømes intervjuar med omsyn til deira posisjon som improvisasjonsmusikarar i miljø som ikkje er ein del av den frijazzgreina eg tok føre

1.2. Metode

meg. Slik kunne deira skildringar av feltet gå inn i ei komparativ analyse av perspektiva frå ulike informantar, jamfør Hylland Eriksens (2010) definisjon av antropologisk metode:

"Sosialantropologien er det sammenlignende studiet av sosiale prosesser, deres meningsinnhold og deres implikasjoner. Fagets viktigste, men ikke eneste, datainnsamlingsmetode er deltagende observasjon som består i et feltarbeid innen et bestemt sosialt univers, med utgangspunkt i sosiale relasjoner og deres betydninger. (...) Sosialantropologer *sammenligner* med andre ord aspekter ved ulike samfunn, og leter kontinuerlig etter interessante dimensjoner for sammenligning." (2010:16)

Med dette utgangspunktet har eg gjennomført ein analyse der ulike synspunkt frå desse aktørane settast opp mot kvarandre for å oppnå ein heilskapleg forståing av feltet. Samanlikninga går også på kontekstuelle rammer som musikanes historie, posisjon, deira musikalske praksis og det uttrykket dei representerer. Etter å ha gjennomført intervju med informantar med ulik bakgrunn med omsyn til posisjonering i feltet kom eg også tilbake til eit endeleg intervju nummer to med Nilssen-Love, som eg reknar som ein av dei aller mest sentrale informantane. Soleis kunne han komme med nye perspektiv i lys funn eg hadde gjort.

Medan deltakande observasjon og feltarbeid var sentralt tidleg i min "runddans", er prosessen som har gått føre seg etter at intervjurunda eg har gjennomført kom i gang i stor grad prega av å vere eit *urbant feltarbeid*:

"I samfunn hvor folk har det travelt, vil en etnograf raskt oppdage at hans tilstedeværelse ikke påkaller den minste nysgjerrighet, og at det er vanskelig å "dykke ned i" lokalt liv. Urbant feltarbeid har en tendens til å bli mer oppstykket enn landsbyfeltarbeid, og det er ofte avhengig av mer formelle datainnsamlingsmetoder som intervjuer." (Hylland Eriksen, 2010:36)

Etter kvart som eg såg meg ut relevante informantar og dei meir formelle intervjuar blei det sentrale i forskingsarbeidet, har eg vore mindre aktiv med omsyn til deltakande observasjon, og gått meir inn i det kvar enkelt informant tenker og representerer. Intervjuar har blitt gjort på puben MIR, der Blow Out! held sine konsertar, i parkar på Grünerløkka, på kaféar, kontor og kantiner (ved NMH) og heime hjå informantane. Til trass for meir formelle rammer for intervjuar har eg fått møte dei fleste informantane i naturlege omgjevningar. Som musikanar er dei anten på vei frå eller til ein turné eller spelejobb, slik at ein som intervjuar får ei sterk kjensle av å oppleve deira kvardag og rutiner.

Observasjon, feltarbeid og studering av historiske kjelder har vore ein sentral del av "runddansen" mellom teori, metode og data tidleg i prosessen. Dei formelle intervjuar og transkripsjonane av desse har blitt til den endelege empirien eg har produsert for å gjere mi avsluttande analyse i denne teksten. Eg har opplevd at ein gjennom slike intervjuar må ha mange tankar i hovudet samtidig, og der er mange aspekt ved gjennomføringa av desse som krever nærare refleksjon:

1.2. Metode

"Siden forskningsintervjuet ligger så tett opp til dagliglivets samtaler, er det lett å slutte at det er lett å gjennomføre. Dette er en illusjon. (...) Når det er sagt, kan intervjuet være en spennende måte å utføre velbegrunnet og verdifull forskning på. Å nøste ut historier og få frem ny innsikt kan være givende for begge parter i intervjusamspillet. Lesning av de transkriberte intervjuene kan inspirere forskere til nye fortolkninger av velkjente fenomener. Intervjurapportene kan bidra med vesentlig ny kunnskap på et område. (...) Her er det få standardregler eller prosedyrer som er allment godkjent. Intervjuforskning er et håndverk som, hvis det blir utført riktig, kan være en kunstform. De forskjellige formene for forskningsintervju er nesten like mangfoldige som spekteret av menneskelige samtaler. Intervjuanalyser kan variere like mye som måten å lese tekst på. (...) Siden det finnes få forhåndsstrukturerte eller standardiserte prosedyrer for hvordan disse intervjuene skal utføres, må mange metodologiske beslutninger fattes på stedet, mens intervjuet pågår. Dette krever et høyt ferdighetsnivå hos intervjueren, som må kunne mye om intervjutemaet, og som må vite hvilke metodologiske muligheter som finnes." (Kvale and Brinkmann, 2009:34-35)

I likskap med Kvale og Brinkmann ser eg ein stor verdi i det godt gjennomførte forskningsintervju kan resultere i. Samstundes er den flyktige forma i metoden utfordrande og krever konstant refleksjon rundt eige arbeid og prosess. Kor flyktig eller stram strukturen på intervjuet er også noko ein må ta avgjerdsler på undervegs. Medan det aller første intervjuet eg gjennomførte var relativt opent, då eg var i ein prosess der eg framleis vurderte mange aspekt ved problemstilling og metode, har resten av intervjuet vore innanfor ei ganske konsekvent, halvstrukturert form. Der har ei reise gjennom informantens bakgrunn, introduksjon og vedvarande relasjon til feltet, samt spørsmål rundt dagleg virke og praksis vore gjennomgåande heile vegen. Samtidig har der, jamfør Kvale og Brinkmann, vore rom for avgjerdsler også undervegs i intervjuet med omsyn til kva retning intervjuet skal gå i, og slik har det resultert i eit mangfold av skildringar og meningsytringar i det empiriske materialet.

I tillegg til musikanens posisjon og status i det aktuelle feltet, er forskarens status ovanfor informanten eit viktig aspekt å reflektere over undervegs i slike prosessar:

"Intervjuet innebærer en asymmetrisk maktrelasjon. Forskningsintervjuet er ikke en åpen, dagligdags samtale mellom likestilte partnere. Intervjueren har vitenskapelig kompetanse. Han eller hun setter i gang og definerer intervjusituasjonen, bestemmer temaet for intervjuet, stiller spørsmål og beslutter hvilke svar han eller hun vil følge opp, og er også den som avslutter samtalen. (...) En god samtale er ikke lenger et mål i seg selv, men et middel for forskeren til å få frem beskrivelser, fortellinger og tekster som han eller hun kan fortolke og rapportere i overensstemmelse med sine forskningsinteresser. (...) Forskeren har som regel monopol på å fortolke intervjupersonens utsagn. Forskeren har som den "store fortolker" det privilegium å fortolke og rapportere hva den intervjuede virkelig mente." (Kvale and Brinkmann, 2009:52-53)

Desse skildringane frå Kvale og Brinkmann vil stemme godt i dei fleste tilfeller der eit forskningsintervju blir gjennomført, men samtidig er der rom for nyansar. Naturlegvis har eg i mitt

1.2. Metode

prosjekt hatt eit fortolkningsmonopol og kontroll over intervjusituasjonen i seg sjølv. Samtidig vil nok min status ovanfor informantane ha variert mellom kvar enkelt. Det kan vere på grunn av deira eigen status som utøvar, posisjon i forhold til feltet eg har tatt føre meg, samt deira eigen kunnskap og erfaring med akademiske innfallsvinklar til musikk.

Sjølv om ein som forskar alltid har ein viss kontroll over situasjonen, har nok dei godt vaksne og erfarne informantane vore relativt trygg på sin posisjon som del av ei musikkelite i Noreg, og også internasjonalt:

"Når et intervju er brakt på plass, kan det fremherskende asymmetriske maktforhold bli oppveid av eliteintervjupersonens maktstilling. Elitepersoner er vant til å bli spurt om sine meninger og tanker, og en intervjuer med en viss ekspertise vedrørende intervjutemaet kan være en interessant samtalepartner. Intervjueren bør ha god kunnskap om temaet og mestre fagspråket og være fortrolig med intervjupersonens sosiale situasjon og livshistorie. En intervjuer som demonstrerer at han eller hun er godt inne i intervjutemaet, vil få respekt og være i stand til å oppnå en viss grad av symmetri i intervjurelasjonen. (...) Ekspert er ofte vant til å bli intervjuet og kan mer eller mindre ha forberedt "innlegg" som kan fremme synspunktene de ønsker å kommunisere via intervjuet, og det krever betydelige evner fra intervjuerens side å komme forbi dem." (Kvale and Brinkmann, 2009:158-159)

Aspekt som dette har nok hatt stor betydning i brorparten av mine intervju, då særleg dei informantane som er rundt førti år og eldre har ein sterk posisjon i norsk jazz og har gjennomført mange liknande intervju tidlegare, slik at også fara for "innøvde" svar ved enkelte tema har vore tilstades.

Eitt grep eg har gjort med omsyn til dette, når det kjem til asymmetriske maktforhold i begge retningar, har vore å vere relativt lite informativ rundt kva intervjuet skal dreie seg om i forkant av intervjuet, medan eg har spelt med svært opne kort undervegs i intervju. Slik har eg på den eine sida freista å unngå for mange "forberedte "innlegg"", og samtidig freista å utjamne maktrelasjonen til fordel for informanten ved å la dei vite kva slags refleksjonar eg har hatt som har leia fram til spørsmåla eg stiller. Dette har vore gjort med omsyn til ein mest mogleg open samtale, men også fordi eg ser på mange av informantane som "ekspertar" som har vore svært delaktige i historia i norsk jazz og frijazz.

Slik sett vert intervju til ein "kunnskapsproduksjonsprosess", der "Det er intervjueren og den intervjuede som produserer kunnskap sammen" (Kvale and Brinkmann, 2009:37). Å spele med opne kort har også blitt gjort gjennom å konfrontere informantane med synspunkt eg har funne i andre intervju før eg snakka med dei. Slik sett også ha element av det Kvale og Brinkmann kallar "konfronterende" eller "aktive" intervju:

1.2. Metode

"I aktive intervjuer aktiverer intervjueren den narrative produksjonen, foreslår narrative posisjoner, ressurser og retninger. Ansporet av de interaktive og informative utfordringer i intervjusituasjonen blir respondenten en slags selvstendig forsker som komponerer betydning gjennom situert, assistert forskning, der samspillet mellom intervjuer og respondent er en virkelighetskonstruert prosess. (...) Intervjuerens posisjon blir mer åpenlys i et konfronterende intervju, der intervjupersoner har mulighet til å utfordre intervjuerens antakelser, slik at intervjusamspillet nærmer seg en mer lik maktbalanse." (2009:158-159)

Den vanskelege tematikken, og kanskje til dels desse konfronterande tendensane, har også ført til delvis krasse utsagn frå dei ulike informantane som handlar om visse typer musikk, men også direkte kritikk av andre informantar i mitt prosjekt. Slik eg ser det er dette ofte eit resultat av at det er vanskeleg å definere seg sjølv, og at ein gjerne definerer seg sjølv som kunstnar *negativt*, på den måten at ein i alle høve er tydeleg på kva ein *ikkje* representerer. I analyseprosessen og presentasjonen i denne teksten har det soleis vore ei etisk problemstilling knytt til kor vidt slike utsagn skal takast med eller ikkje. Dette handlar ofte om at overgangen frå muntleg til skriftleg tekst skapar ein dissonans. Ein er gjerne noko meir frisk og freidig i muntlege utsagn enn skriftlege, og soleis kan ein kanskje argumentere for at informantane burde bli skåna for slik eksponering. Til dels har dei også blitt det, men der eg likevel har tatt med nokre slike utsagn har det vore fordi eg har sett det som naudsynt med omsyn til analyse og argumentasjon, og der konteksten dei meir sentrale utsagna kjem inn i også er naudsynt å få med.

I samband med dette lyt ein understreke at alle informantane her er musikarar med stor respekt for kvarandre, og til trass for nokre utsagn her som kanskje kan peike på det motsette, er dei stort sett svært gode vener, ofte også privat. Krasse utsagn som kjem fram i denne teksten lyt dermed sjåast som først og fremst fagleg usemje, fremja med gode, venskapelege intensjonar. Jamfør sitatet over kan ein også sjå på slike friske utsagn som eit teikn på at ein har oppnådd ein delvis likestilt intervjusituasjon, der informanten ikkje er redd for å uttrykke seg fritt.

Kor effektivt grep for å likestille intervjusituasjonen er, er igjen også noko som i stor grad er avhengig av dei ulike informantanes eigenskapar og bakgrunn. I eit særskild intervju opplevde eg at maktbalansen blei påfallande jamn, der eg kanskje opna meg meir enn i andre intervju. Dette var intervjuet med Fredrik Luhr Dietrichson som er den yngste av informantane og som studerte parallelt med meg på musikkinstitutet ved NTNU. Sidan vi er frå samme generasjon har vi hatt påfallande like oppvekstar, særleg med omsyn til musikalsk oppseding og utvikling, og ikkje minst kjennskapen til dei meir profilerte og erfarne informantane i dette prosjektet.

Samtidig som ein slik likestilt samtale kan vere fruktbar er også den situasjonen særskild aktuell med problem som kan oppstå ved feltarbeid i egen kultur:

1.2. Metode

"Et argument som synes å tale mot å bedrive antropologi i eget samfunn, er fagets uttalte mål om å kartlegge den kulturelle variasjon i verden. (...) Et annet argument er at ens eget samfunn kan fungere som et sammenligningsgrunnlag når man reiser ut i verden og studer det "eksotiske", og at denne dimensjonen bortfaller når man skriver om sine naboer. På den annen side kan det meget vel vise seg - og har allerede vist seg - at moderne vestlige samfunn inneholder betydelig kulturell variasjon, som det kan være verd å se nærmere på. Dessuten er antropologens intime kjennskap til eget samfunn ikke bare et problem, den kan også være en ressurs. En forutsetning for at slike studier skal bli vellykkede, er likevel at de har en komparativ dimensjon innebygget; at de klarer å se sitt eget samfunn fra utsiden." (Hylland Eriksen, 2010:40)

Det er liten tvil om at eg kulturelt sett står relativt svært nært alle mine informantar. Derfor har det å konsentrere seg om ein slik komparativ dimensjon som Hylland Eriksen legg fram vore viktig. I tillegg til slike refleksjonar rundt eit miljø og ein kultur eg er delvis ein del av sjølv, har det vore viktig å reflektere over mitt eige forhold til informantane. I utgangspunktet har eg ofte eit sympatisk syn på dei som musikarar, og hjå andre er der også ei viss tilknytning på grunn av felles vener eller bekjente.

"Balansegangen mellom nærhet og distanse er et vedvarende problem for de fleste feltforskere. I mange tilfeller må en feltarbeider etablere nærhet til sine informanter for overhodet å oppnå innsikt. Men den nærheten en etablerer i selve feltarbeidet, kan en erstatte med distanse under utskrivningen ved valg av genre, disponering og språk" (Wadel, 1991:178)

Alle aspekta over med omsyn til metodeval og refleksjonar under intervju- og feltarbeid dreiar seg i stor grad om balanseangar: Nærleik og distanse, aktiv konfrontasjon og avventande, meir nøkterne spørsmål og så bortetter. Samtidig påpeikar Wadel at mykje kan utbalanserst i etterarbeidet, noko som leier oss over på refleksjonar rundt analysearbeidet.

Wadels "runddans" mellom teori, metode og data forlenger seg naturleg frå intervju- og feltarbeid inn i analyseprosessen på den måten at analysearbeidet og refleksjonar rundt det er noko som tek til lenge før alle intervju er gjennomført og transkribert. I denne forlenginga av "runddansen" vert Kvale og Brinkmanns "1000-sidersspørsmål" relevant:

"I mange tilfeller kulminerer de praktiske problemene med et intervjuprosjekt når forskeren konfronteres med sine mange sider med intervjuutskrifter. Følgende spørsmål må stilles: *Hvordan skal jeg finne en metode for å analysere de 1000 sidene med intervjuutskripsjoner som jeg har samlet inn?* (...) En første, impulsiv reaksjon på 1000-sidersspørsmålet er å avvise det: "Still aldri det spørsmålet!" Når intervjuprosjektet er utført på en måte som tilsier at man stiller 1000-sidersspørsmålet, kan spørsmålet ikke lenger besvares. Et mer dekkende svar vil derfor være: "Utfør aldri intervjuundersøkelsen på en slik måte at du kommer i en situasjon hvor du må stille det spørsmålet." (...) Tenk over hvordan intervjuene skal analyseres før de utføres. Analysemetoden du bestemmer deg for - eller i hvert fall vurderer å bruke - vil deretter styre intervjuforberedelsene, som utarbeiding av intervjuguiden, intervjuprosessen og transkriberingen. I slike analyseformer - hvor

1.2. Metode

man tolker underveis - blir en vesentlig del av analysen "fremskyndet" til selve intervjusituasjonen. Den endelige analyseringen blir da ikke bare enklere, den vil også være basert på tryggere grunn. Satt på spissen vil analysen allerede være overstått innen opptakeren slås av." (2009:197-198)

Jamfør grepet der eg prøvde ut påstandar frå ulike informantar hjå andre informantar, var dette allereie ein del av analyseprosessen. Slik sett kan ein også seie at den metodiske runddansen er ein del av ei overordna analyse av teori, metode og til slutt data, både før den mest intense intervjuprosessen kom i gang, og undervegs i desse intervjuar. Denne analysa består av å undersøke stadig nye hypoteser og påstandar undervegs. Ein liknande tankegang som er representert hos Wadel og Kvale og Brinkmann kjem også frå Gibbs (2007):

"Rather than starting with some theories and concepts that are to be tested or examined, such research favours an approach in which they are developed in tandem with data collection in order to produce and justify new generalizations and thus create new knowledge and understanding. (...) Often what researchers are doing is checking hunches; that is, they are deducing particular explanations from general theories and seeing if the circumstances they observe actually correspond." (2007:5)

Gibbs framlegg er i tråd med min eigen prosess for det første fordi det setter intervju- og forskningsprosessen i hovudsetet, framfor å sverge til einskilte teoretiske innfallsvinklar. Vidare går ein samtidig inn i både analyse- og intervjuprosessen med visse hypoteser og "kjensle" ("hunches") rundt korleis feltet heng saman, som vert eit naturleg utgangspunkt for både forskning og analysearbeid. Desse analysene har også eit utgangspunkt i ein akademisk tradisjon og tankesett som igjen er basert på ulike teoriar som har blitt utvikla tidlegare. Dette dreier seg med andre ord om forskarens faglege utgangspunkt, samt det utgangspunktet ein etter kvart i runddansen landar på og har som grunnlag for både datainnsamling og analysemetode. I avrundinga av dette kapittelet skal vi sjå nærmare på slike utgangspunkt for min forskningsprosess.

1.3 Teoretisk fundament

Gjennom intervjuforskninga til dette prosjektet har eg freista å finne ut av korleis informantane sjølv skildrar og definerer sin eigen praksis og sitt felt, og det er desse skildringane som er grunnlaget for vinklinga i heile denne teksten, samt grunnlaget for drøftinga og analysa som er lagt fram. Soleis kan ein fremje at eg gjennom intervjuprosessen har hatt eit *fenomenologisk* utgangspunkt:

"Når det er snakk om kvalitativ forskning er fenomenologi (...) et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter." (Kvale and Brinkmann, 2009:45)

1.3 Teoretisk fundament

Feltet og den musikalske praksisen er ein sentral del av livet til informantane, og skildringane dei kjem med seier ikkje berre noko om deira profesjonelle liv, men også om deira syn på verden, deira *livsverden*: "Livsverdenen er verden slik vi møter den i dagliglivet, og slik den fremtrer i den umiddelbare og middelbare opplevelse, uavhengig av og forut for alle forklaringer" (2009:48). Samtidig som det er slike skildringar av informantanes liv og virke eg er ute etter, har eg også inkludert dei i mine tankerekker slik at dei meir aktivt kunne bidra med sine perspektiv. Likevel er desse perspektiva henta fram med utgangspunkt i deira, relativt lite fagleg grunna, syn på det aktuelle feltet og sin eigen praksis. I lys av det kan ein også argumentere for at eg, i alle høve gjennom datainnsamlinga og analysene undervegs der, har hatt ein *konstruktivistisk* innfallsvinkel, der røynda eg vil skildre er med utgangspunkt i korleis informantane ser den (Gibbs, 2007:7). Men gjennom desse intervju og i analysa etterpå foregår det naturlegvis også ei viss fortolking av skildringane deira:

"Et semistrukturert livsverdenintervju brukes når temaer fra dagliglivet skal forstås ut fra intervjupersonens perspektiver. Denne formen for intervju søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomene som blir beskrevet." (Kvale and Brinkmann, 2009:47)

Denne søkinga etter meining i skildringane til informantane leier oss over i den avsluttande analyseprosessen som er presentert i del 3. I ein slik fortolkningsprosess har ein, sjølv om informasjonen som ligger til grunn er informantanes skildringar av fenomen i deira livsverden, også ein fot planta i ein *hermeneutisk* fortolkningstradisjon.

Hermeneutikk er eit flyktig omgrep og fordrar ingen rigide oppskrifter for korleis fortolking av ei tekst skal gå føre seg. Kvale og Brinkmann viser til Gadamer som avviser "uttrykkelig at hermeneutikk er en metode, og forståelsen settes i stedet som menneskers fundamentale form for væren" (2009:218). I mitt prosjekt vert hermeneutikk relevant når det kjem til ei vidare fortolking av informantanes utsagn for å søke ei meir heilskapeleg kunnskap rundt feltet som har blitt undersøkt:

"En kritisk fortolkningsdistanse finnes i form av en "mistankens" hermeneutikk", hvor forskeren er mistenksom overfor det en person sier direkte eller det en tekst åpent uttrykker. Han eller hun tolker meningen som noe annet enn det som sies direkte, og leter etter skjulte intensjoner eller planer." (2009:219)

Sjølv ser eg på fortolkningsprosessen som noko meir positivt definert, der eg søker etter generelle tendensar og samanhengar i informantanes utsagn. Og meiningsfortolkningsprosessen vert også kombinert med ein komparativ dimensjon, som nemnt over, der informantanes utsagn og mine fortolkningar av desse, vert samanlikna med kvarandre og vidare fortolka for å søke ei

1.3 Teoretisk fundament

tilfredsstillande grad av generalisering rundt feltet ein kan drøfte. Denne prosessen glir då også inn i det som vert kalla ein *hermeneutisk sirkel*:

"Med utgangspunkt i en ofte uklar og intuitiv forståelse av teksten som helhet fortolkes dens forskjellige deler, og ut fra disse fortolkningene settes delene på ny i relasjon til helheten, osv. I den hermeneutiske tradisjon betraktes denne sirkulariteten ikke som en "ond sirkel", men snarere som en "circulus fructuosus" eller en spiral som åpner for en stadig dypere forståelse av meningen." (2009:216-217)

Ein slik sirkel kan nærmast sjåast som ei øving i skriving som har ei relativt fri form, der tankane får styre fram ei fortolking og eit resonnement som til slutt kan gi nokre fruktbare konklusjonar. Denne prosessen trenger heller ikkje å slutte ved avsluttinga av denne teksten: Ein kan heller sjå på konklusjonane som førebelse og utgangspunkt for ein fruktbar diskusjon vidare.

Vidare må det vere klart at også mine fortolkingar har utgangspunkt i eit sett av rammer som legger grunnlaget for min forståelse av, ikkje berre dette spesifikke feltet, men musikk- og kulturforskning i det heile. Dette utgangspunktet ligg i ei forståing av musikk og anna kunst som eit kulturelt og sosialt fenomen, som både seier noko om meiningar og fenomen som konstruerer større og mindre kulturar, og variasjonar innanfor desse. Denne tanken går også andre vegen, slik at dei ulike fenomena og elementa som utgjer ein kultur eller ein subkultur, også fortel noko om musikken som vert produsert og utøvd - samt kva slags meiningar, intensjonar og kva slags motivasjon som ligger bak dette.

Eit slikt fagleg utgangspunkt legger føringar for analyseprosessen, og også for intervjuprosessen og analysene som inngår i desse. Stock (2004) viser til Seeger og hans rekkje av spørsmål som er naturlege å setje sentralt i ein slik fagleg samanheng, og nokre av desse, eller i alle høve variantar av dei, har definitivt også vore relevante i min prosess, til dømes desse:

- "(...) 3. What is the relation of music to other processes in societies or groups?
- 4. What effects do musical performances have on the musicians, the audience, and the other groups involved?
- 5. Where does musical creativity come from? What is the role of the individual in the tradition, and of the tradition in forming the role of the individual?" (2004:25)

Generelt dreier slike spørsmål om eit evig *kontekstuel*t fokus, der ein heile vegen setter den musikalske praksisen i eit felt inn i ein større samanheng:

"Clearly, many of these essential parts of the whole complex that is music in any concrete setting are not immanent in the sonic material itself. Rather, they inhere, often only temporarily, among particular groups of socially and historically situated individuals. A study of these aspects of musical life will therefore need to integrate close examination of sound structures and symbols with analysis of the patterns of human action and thought that infuse these structures with meaning in specific

1.3 Teoretisk fundament

social situations. Of course, the researcher able to discover what "music" is among a social group at any specific time is then well placed to assess questions of musical value and change within that society. Equally, the musicologist who analyzes what musicians and others actually do on particular musical occasions, and how these individuals explain what they do, is likely to gain enlightening perspectives on the sounds that emerge." (Stock, 2004:19)

Framgangs- og tankemåten har med andre ord klare parallellar til tradisjonell antropologi, der ein utforskar kulturelle variasjonar i eit miljø, men det særskilde blir at ein setter musikk og musikalsk praksis i sentrum for analysa og forskinga. Innfallsvinkelen, og Stocks framheving av musikk som struktur og symbol leiar oss over på Geertz og *symbolsk antropologi*, som er eit sterkt fagleg tyngdepunkt for slik forskningspraksis.

Geertz fokuserer på ulike handlingar, uttrykk, seremoniar og andre fenomen i samfunnet og kulturar som fortel noko om meiningar og trekk ved samfunnet i eit større perspektiv enn kun dei konkrete "symbola" i seg sjølv, og denne tankegangen er heile rammeverket for kulturforståinga han legger til grunn:

"In any case, the culture concept to which I adhere (...) denotes an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life." (Geertz, 1973:89)

Geertz' symbolomgrep vert forklart som "any object, act, event, quality, or relation which serves as a vehicle for conception - the conception is the symbols "meaning" (...)", eller meir konkret:

"Cultural acts, the construction, apprehension, and utilization of symbolic forms, are social events like any other; they are as public as marriage and as observable as agriculture" (1973:91). Vidare legg han, i likskap med det eg har gjort over, fram korleis slike handlingar kan analyserast "begge vegar":

"Unlike genes and other nonsymbolic information sources, which are models *for*, not models *of*, culture patterns have an intrinsic double aspect: they give meaning, that is, objective conceptual form to social and psychological reality both by shaping themselves to it, and by shaping it to themselves." (Geertz, 1983:93)

Alle handlingar, uttrykk og andre fenomen ein kan innlemme i Geertz symbolomgrep vil altså bli sett på som element som både gjenspeglar og formar kulturen dei opptre innfor. Jamfør både Geertz, Stock, og for så vidt Hylland Eriksen, er altså utgangspunktet for mi analyse samanhengar mellom Geertzianske symbol som musikkens uttrykk, arenaer der den vert framført og andre kontekstuelle rammer som identifiserer "seremonien" der musikken vert presentert. Vidare leitar eg etter musikanes tanker bak sin eigen praksis og for så vidt også ideala for kvar og korleis musikken vert framført. I tillegg kjem kva slags element som ligg til grunn for deira tankar om

1.3 Teoretisk fundament

musikkens uttrykk. Gjennom dei ulike funna ser eg på variasjonar som konstituerer skiljer mellom ulike retningar innanfor eit miljø.¹

Slike kulturelle variasjonar vert meir spesifikt, når det gjelder musikkulturar, gjerne knytta opp mot sjangerspørsmål, som er ein sentral del av diskusjonen seinare i denne teksten. Toynbee (2000) diskuterer dette i sin artikkel om *sjangerkulturar*, der han definerer sjanger som ein sosial prosess:

"For critics as much as for musicians, then, genre poses a conundrum. At one and the same time it seems to be constituted as an essence, as a collection of traits, and in structured opposition to other genres. Is there any way of getting over this dilemma? Perhaps the first step is to recognize that genre can never be a static system of classification. Rather, s Steve Neale argues, genre needs to be seen as a process in which the tension between repetition and difference fundamental to all symbolic forms is regulated." (2000:106)

Som Toynbee peikar på er sjangerspørsmål både problematiske og komplekse, der det er vanskeleg å bestemme kva slags element ein skal fremje for å skildre ein sjanger og ikkje minst skilje den frå andre sjangrar. Toynbee argumenterer for å definere sjanger som "an expression of community":

"That groups of people may be represented in musical genre is not only empirically defensible, but also to be argued for on political grounds. For the big idea which underpins the community basis of style is that of solidarity from below, or the expression of common identity and interest against dominant social relations. (...) Clearly, some sorts of community do have a social constitution which is 'reflected', 'extended' or 'resonated' in musical genre. In other cases the fit between community and style is less direct, or genres may encompass huge areas which can hardly be described as communities at all." (2000:111, 115)

I del tre kan ein sjå korleis mange av informantanes definisjon av eige felt dreier seg nettopp om distanse frå andre sjangerkulturar. Samtidig ser ein at musikarar innanfor samme miljø fordrar like verdiar, tankar og haldningar som dei legger til grunn for sin praksis og måla bak musikken sin. Historisk sett har nettopp idéen om fellesskap stått sterkt i store delar av frijazzrørsla, og musikken har sterke politiske og sosiale rammer som knytta til sin eksistens. Men jamfør Toynbees utsagn om "huge areas" er det også viktig å reflektere over kva som konstituerer dei miljøa eller subkulturane som relevante for mitt prosjekt i dag.

For å freiste å skildre og definere ein slik musikkultur er det nødvendig å sjå på kva slags kontekstuelle dimensjonar det er som spelar ei rolle. Norsk frijazz er i dag forma av både historiske, geografiske, politiske og kulturelle tilhøve som gjelder i vår samtid generelt. Eit generelt bakteppe for presentasjonen av frijazz som følger er relasjonen mellom frijazz som eit *globalt* uttrykk og

¹ Denne diskusjonen dreiar også seinare i teksten over på kor vidt det er eit miljø knytta til til dømes norsk jazz, eller norsk friimprovisasjon, eller om mine funn indikerer at det er snakk om fleire små miljø under dette igjen.

1.3 Teoretisk fundament

lokale tilhøve som formar dette i ein særskild geografisk og kulturell kontekst, jamfør Arjun Appadurais (2006) teori om globale landskap:

"The central problem of today's global interactions is the tension between cultural homogenization and cultural heterogenization. (...) Most often, the homogenization argument subspecies into either an argument about Americanization, or an argument about 'commodification', and very often the two arguments are closely linked. What these arguments fail to consider is that at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way." (2006:363)

I ein diskusjon rundt globale versus lokale tilhøve presenterer Appadurai eit sett av landskap ("scapes") som til dømes finanslandskap, medialandskap, etnolandskap og idélandskap (2006:364):

"I use terms with the common suffix *scape* to indicate first of all that these are not objectively given relations which look the same from every angle of vision, but rather that they are deeply perspectival constructs, inflected very much by the historical, linguistic and political situatedness of different sorts of actors: nation-states, multinationals, diasporic communities, as well as sub-national groupings and movements (whether religious, political or economic), and even intimate face-to-face groups, such as villages, neighborhoods and families. Indeed, the individual actor is the last locus of this perspectival set of landscapes, for these landscapes are eventually navigated by agents who both experience and constitute larger formations, in part by their own sense of what these landscapes offer. These landscapes thus, are the building blocks of what (...) I would like to call 'imagined worlds', that is, the multiple worlds which are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe." (ibid)

Appadurais teoriar vert relevant på grunn av frijazzens globale natur, gjennom sitt opphav i USA (som ein igjen kan spore langt tilbake gjennom afroamerikansk kultur og vestleg modernisme), reisa over Atlanterhavet til England, Frankrike, Tyskland og Skandinavia, mot det som i dag er ei musikkform som vert presentert gjennom relativt like og varierte uttrykk i alle verdensdelar. Som eit bakteppe for mi analyse vert det derfor eit fokus på korleis lokale tilhøve og aktørar i Noreg har tatt opp, integrert og moderert ulike aspekt ved frijazzens uttrykk, idéar, politiske tilhøve og andre kulturelle symbol (jamfør Geertz) som måtte vere relevant å undersøke.

Som Appadurai tydeleggjer i utsagnet over er slike prosessar svært mangfoldige og kan angripast frå svært mange perspektiv. For å forstå korleis dette har gått føre seg i Noreg er det igjen viktig å stresse eit fokus på kontekstuelle rammer ved kvar enkelt informant for å forstå dei og kva som ligg til grunn for deira perspektiv, som dei igjen delar med andre aktørar. Soleis blir det danna grupper og det Appadurai kallar "imagined worlds". Det mangfoldige samfunnet vi dag er ein del av og alle små kulturelle variasjonar som kan oppstå og syne seg gjer naturlegvis ein slik analyseprosess utfordrande. Kanskje særskild fordi ulike grupperingar som ein kan freiste å kategorisere i vår kultur i dag er svært samansette og basert på uklare grenser og rammer, med ein

1.3 Teoretisk fundament

heil del flyt i mellom desse. Dette syner seg også, som ein vil sjå seinare i denne teksten, gjennom mange aktørars motstand mot å bli plassert i ei einskild gruppe. Alt dette reflekterer den *postmoderne* røynda som ofte representerer vår samtid, til dømes presentert av Barker (2012):

"Postmodern culture is marked by the blurring and collapse of the traditional boundaries between culture and art, high and low culture, commerce and art, culture and commerce. (...) Postmodern culture is marked by an historical blurring - that is, representations of the past and present are displayed together in a bricolage. Bricolage involves the rearrangement and juxtaposition of previously unconnected signs to produce new codes of meaning. Bricolage as a cultural style is a core element of postmodern culture. Postmodern culture is marked by a self-conscious intertextuality, that is, the citation of one text within another. This involves explicit allusions to particular programmes and oblique references to other genre conventions and styles" (2012:205-206)

Som sagt gjer slike tilhøve ei kulturanalyse utfordrande, men fordrar også eit bakteppe for analysa som vurderer informantanes perspektiv i lys av ein postmoderne tankegang, versus eit meir positivt og modernistisk tankesett ein gjerne knytter til tida før og rundt frijazzens opphav, til dømes skildra av Barker slik:

"Modernity has been associated with an emancipatory project through which enlightenment reason would lead to certain and universal truths. This would lay the foundations for humanity's forward path of progress." (2012:192)

Sjangeromgrep som jazz, frijazz, improvisasjonsmusikk og omgrep ein vil knyte til andre "seriøse" kunstformer reiser relevante spørsmål rundt slike 'rangeringar' og funksjonsorienterte definisjonar av ulike kunstformer. Ein slik diskusjon vert vidare, i likskap med sjølve kulturuttrykka, også forma av den lokale, kulturelle konteksten ein setter den inn i, jamfør Appadurais teori om globale landskap.

Stikkord som "høg" og "låg" kultur kan raskt leie inn på ein diskusjon rundt kunstuttrykk, smak og sosial klasse, slik som i Bordieus (1995) *Distinksjonen*, der mykje av analysa er basert på samanhengen mellom det han kallar *økonomisk kapital* og *kulturell kapital*, og plasseringa av ulike grupper på desse aksane i figuren han kallar "Det sosiale rommet":

"Det sosiale rommet er konstruert på en slik måte at aktørene eller gruppene fordeler seg ut fra den posisjonen de har i statiske fordelinger utfra de to *differensieringsprinsippene* som utvilsomt er de mest virksomme i de mest framskredne samfunnene, som USA, Japan eller Frankrike: økonomisk kapital og kulturell kapital. (...) Slik har det seg at langs den første dimensjonen, som utvilsomt også er den viktigste, stiller de som har stor, samlet kapital, som arbeidsgivere, innehavere av frie yrker og universitetslærere, seg i sin helhet mot de som er fattigst på både økonomisk og kulturell kapital, som ufaglærte arbeidere. Men sett fra en annen vinkel, det vil si ut fra den relative vekten av økonomisk eller kulturell kapital, stiller universitetslærere (som relativt sett er rikere på kulturell enn

1.3 Teoretisk fundament

på økonomisk kapital) seg i klar kontrast til arbeidsgivere (som relativt sett er rikere på økonomisk enn på kulturell kapital) - og dette gjelder neppe bare i Frankrike." (1995:34)

Samtidig som slike samanhengar ofte er svært relevante i dei fleste samfunn, på den måten at der på ein eller anna måte er ein samanheng mellom kva sosialt lag ein høyrer til og kva slags kunstuttrykk som følger med, er det nettopp i overføringa av Bourdieus teoriar til andre kulturar og samfunn mange vil peike på problem. I tillegg til tyngre teoretiske innvendingar, som til dømes frå Jon Elster (1981), er ei typisk innvending til Bourdieu i ein særskild norsk samanheng, at hans analytiske utgangspunkt, altså Frankrike på syttitalet, ikkje stemmer overens med det egalitære samfunnet vi har i Noreg. Kor egalitært samfunnet i Noreg eigentleg er og har vore kunne ein skrive langt om, men det viktigaste her er diskusjonen rundt høg og låg kultur og korleis dette fungerer i den kulturelle konteksten mine informantar eksisterer i.

Samtidig som Bourdieus "universitetslærer" også kunne vore skildringa av ein typisk fan av både jazz, frijazz og for så vidt klassisk musikk i dagens Noreg, er balansen på akse mellom "høg" og "låg" kultur svært variert også når det kjem til slik musikk i dagens postmoderne røynd. Det kjem til dømes til uttrykk gjennom kva slags arena musikken hjå, der improvisasjonsmusikk i dagens Noreg kan verte presentert ved alt frå små, mørke, brune pubar til elegante kunstgalleri, kyrkjer og større konsertsalar. Medan jazzen historisk sett har blitt rekna som "låg" kultur, kan ein kanskje også sjå på den historiske utviklinga av musikken fram til i dag som ei slags "klassereise", der den i dag, særleg i USA og Europa, er svært høgt akta.

Frijazzen har vore ein avart av jazzmusikken. På grunn av eit sterkt og tidlegare avantgardistisk uttrykk har den nok blitt rekna som utilgjengeleg, og kan slik sett samanstillast med anna 1900-tals modernistisk kunstmusikk. Krysningar og samarbeid mellom frijazzmusikarar og improvisasjons- og avantgardemusikk frå ein europeisk kunstmusikktradisjon har også vore vanleg, og er det framleis. Samtidig er der framleis distinksjonar mellom desse gruppene innad i improvisasjonsmusikk-miljøet i Noreg i dag. Slik kan ein gå fram og tilbake lenge, og nettopp ein slik diskusjon eit godt døme på korleis slik musikk vert eit komplekst tema å diskutere i vår postmoderne samtid.

Når det kjem til forholdet mellom improvisasjonsmusikk frå ein klassisk tradisjon og frijazzen, er det viktig å presisere at eg i denne teksten har, på grunn av konsentrasjonen mot frijazzen, har angripe denne musikken frå eit perspektiv som hallar mest mot ein jazzhistorisk narrativ, både i internasjonal og norsk samanheng. Dette syner seg både i den historiske gjennomgangen i del 2, mitt utval av informantar, og den generelle fokuset i teksten som heilskap.

1.3 Teoretisk fundament

Medan vi er inne på Bourdieu og kultursosiologi lyt vi i dette avsnittet også avklare min bruk av feltomgrepet. Både i problemstillinga og vidare i teksten er omgrepet mykje brukt. Donald Broady (1998) skildrar eit felt slik: "(...) ett system av relationer mellom positioner besatta av människor och institutioner som strider om något för dem gemensamt" (1998:11). Vidare nyttar han kunstfeltet som døme og legg fram at dette består av både "konstnärer, kritiker, gallerister, kunsthistoriker med flera" (ibid). Utan at eg er ueinig i Broadys forståing av omgrepet, kan ein vel seie at eg i denne teksten har nytta ein meir avgrensa definisjon. Denne avgrensinga dreier seg kanskje aller mest om metodeval, der eg har fokusert på muskarane og deira skildringar av feltet, og ikkje tatt føre meg ei meir omfattande diskursanalyse med andre type aktørar i tillegg til muskarane.

I drøftinga av friimprovisasjon og frijazz som felt i Noreg i del 3 er det nettopp muskaranes egne refleksjonar eg spinner vidare på. Argument for og mot ei meir konsentrert avgrensing av felt eller eit meir omfattande syn på improvisasjonsmusikk må sjåast i lys av at dette uansett vil dreie seg om konstruerte bilete av røynda, der teoretiske omgrep og avgrensingar er *verktøy* for å forstå og systematisere informasjon. Dette står då i motsetjing til rammer informasjonen ein hentar inn skal passe inn i, som eg meiner kan vere eit hinder for konstruktiv kunnskapsproduksjon.

Sigbjørn Apelands peiking på den delte tydinga av omgrepet er også relevant for mi forståing:

"Eit sentralt aspekt ved felt-omgrepet (...) er dobbeltydinga omgrepet har på fransk; *champ* tyder ikkje berre felt i tydinga *område* (som kan vera både konkret, d.v.s. geografisk avgrensa område, og abstrakt, d.v.s. ei særskild type verksemd), men også *slagmark* (jfr. engelsk: *battlefield*). Usemjene innafor eit interesseområde er difor særleg eigna for å kunna gripa kva verdiar som står på spel." (2005:44)

Mi forståing av feltomgrepet er først og fremst retta mot tydinga *område*, men i diskusjonen som følgjer vert også *slagmark*-tydinga relevant. Likevel er mi forståing av feltomgrepet meir retta mot komparative kulturanalyser, slik det har blitt lagt fram med omsyn til både Hylland Eriksen og Geertz' symbolske antropologi over, der eg ser på samanhengar og ulikskapar i muskaranes skildringar. Desse skildringane er igjen sett i lys av musikken dei representerer. Diskusjonen rundt frijazz som eit felt vert dermed basert på ei forståing av eit musikalsk felt som eit miljø definert av både musikalske uttrykk, sosiale relasjonar mellom aktørane, samt tankesettet dei forfektar både rundt og bak musikken.

Vidare vert dermed diskusjonen konsentrert rundt kor vidt ulikskapar ved slike dimensjonar legg grunnlag for å avgrense friimprovisasjonsmusikk til fleire små felt, eller om det er eit større felt

1.3 Teoretisk fundament

der ulike aktører "strider om något för dem gemensamt". Broady har også litt refleksjon rundt slike spørsmål:

"Egentligen är frågan om huruvida ett givet område *är* ett autonomt fält tämligen ointressant.

Åmintstone kan den inte besvaras med ett enkelt ja eller nej. (...) Ett och samma område, låt säga litteraturkritik, kan ur ett perspektiv analyseras som ett eget fält och ur ett annat perspektiv som ett underordnat subfält inom det litterära fältet." (1998:20)

Sjølv meiner eg ein diskusjon kan vere svært (om ikkje meir) interessant også om den ikkje kan resultere i "ett enkelt ja eller nej". Og det er nettopp ein slik diskusjon rundt frijazzfeltet eg har gjennomført i denne teksten, der eg drøftar kor vidt ulike faktorar som skiljer frijazzutøvarane frå øvrige, beslekta musikarar, gjer at ein skal sjå frijazzmusikken og miljøet rundt som eit felt i seg sjølv.

Alt over, med omsyn til både teori og metode, konstituerer grunnlaget for mitt faglege utgangspunkt i forskningsprosjektet som vert presentert vidare i teksten, og har vore bakteppe for både forsking- og analysearbeid heile vegen. Jamfør den hermeneutiske sirkel er dei ulike teoretiske innfallsvinklane anvendt og nytta som bakteppe for fortolking og diskusjon med ein intuitivt og for så vidt, sjangermessig, relativt eklektisk innfallsvinkel. Dei ulike metodiske og teoretiske innfallsvinklane er likevel noko ein er meir eller mindre bevisst på gjennom prosessen og inngår i runddansen mellom teori, metode og data heile vegen. Samtidig er det først og fremst intervjumaterialet og funna derifrå som har definert vinkling og metodeval undervegs, også i skriveprosessen.

2 Historiske linjer i frijazz

Før eg tek til med presentasjon av mitt prosjekt vil eg i dette kapittelet greie ut om den historiske bakgrunnen til miljøet eg tek føre meg i denne oppgåva. Denne delen er lagt opp slik at vi først ser på den første musikken som blei kalla frijazz, som oppstod i USA mot slutten av femtitalet og vaks fram gjennom sekstitalet. I byrjinga har eg via ein del plass til Ekkehard Jost og boka *Free Jazz* (1994), både fordi denne boka var først ute med eit musikkvitenskapeleg fokus mot denne musikken, og Josts skildringar vert dermed viktige for å forstå kva slags musikalske rammer denne rørsla er basert på. Vidare har eg eit sterkare fokus på sosiale og politiske tilhøve som ligg til grunn for rørsla, då særleg i lys av å vere ei afroamerikansk rørsle som vaks fram i ei svært viktig epoke for desse menneska i USA.

Neste avsnitt er via til frijazzens framvekst i Europa der desse politiske tilhøva spelar ei mindre, eller i alle høve ei anna, rolle. I land som England, Tyskland, Frankrike og Nederland har frijazz vore aktiv og levande musikk sidan sekstitalet, men under andre tilhøve veks også musikken fram på andre premiss. Då musikken ikkje vert ei rein afroamerikansk rørsle i Europa vert det også andre element som vert vektlagt frå musikarane då musikken utvikla seg fram mot vår tid. Samtidig har kontakta mellom musikarar i USA og Europa vore viktig heile vegen.

Til slutt tek eg føre meg framveksten av frijazzen i Noreg, og det er også det norske musikk, dyrka fram under norske tilhøve, som er sentrum i denne oppgåva. Sjølv om der var fleire hendingar der nordmenn blei introdusert for frijazz, samt ein viss framvekst av slik musikk også her mot slutten av sekstitalet, tydar fleire ting på at norske musikarar og publikum har hatt eit ganske distansert forhold til denne musikken gjennom mesteparten av 1900-talets siste halvdel, før der kom ei kraftig oppblomstring i Oslo på slutten av nittitalet. Nettopp den historia og distinksjonane mellom ulike former for (relativt) fri improvisasjon i norsk jazz står sentralt i diskusjonen i heile denne oppgåva, og siste avsnitt i dette kapittelet vert meir som ein introduksjon som legg premissa for resten av teksten.

Noko av det samme kan ein naturlegvis også seie om dei to første avsnitta, då der er mange val å ta i ein så kort historisk gjennomgang. Alle slike val er tatt med omsyn til tematikk og fokus i heile teksten og for å legge eit grunnlag for vidare drøfting. Frijazz er eit svært komplekst og problematisk fenomen og der er ingen eintydig, enkel måte å danne rammer for å forstå musikken på. Med denne historiske gjennomgangen freistar eg å introdusere éin av fleire innfallsvinklar som kan vere relevant.

2.1 Frijazzens opphav

Korleis skal vi forstå frijazzens opphav? Ein kan starte med det dei fleste vil vere samde om: Frijazzen som rørsle, stilart og sjanger blei utvikla i det afroamerikanske jazzmiljøet gjennom femti- og sekstitalet. Sjølv uttrykket kom truleg først frå Ornette Coleman og hans album med nettopp tittelen "*Free Jazz*", og vidare undertittelen "*A Collective Improvisation*", utgitt i 1961 (Wikipedia 2014a)². Saman med aktørar som til dømes Cecil Taylor, Albert Ayler og ikkje minst John Coltrane er Coleman rekna som ein av dei viktigaste pionerane for stilarten (Robinson, 2014a), og er ofte det første namnet som kjem opp i samband med sjangeren. Medan dette er heilt naturleg, særleg sidan Coleman som bandleiar står bak akkurat dette ikoniske albumet, er det nok meir riktig å sjå Coleman som eit ledd i ei lengre, meir kompleks, omfattande og samansett utvikling der fleire sterke stemmer med variert bakgrunn og stil danna grunnlaget for rørsla. Ei rørsle der stemma til kvar enkelt aktør heilt frå starten har stor betydning, og var med på å forme og komplisere det store biletet av kva denne musikken skapar og representerer.

I Ekkehard Josts bok, *Free Jazz* (1994), freista den tyske professoren å presentere utviklinga som etter kvart blei til frijazzen og korleis dette arta seg utover sekstitalet. Jost har hovudfokus på utviklinga av dei musikkteoretiske tilhøva og gir ei ganske god skildring av korleis endringar i kompositoriske og improvisatoriske strategiar gjorde musikken meir 'fri' og fjernare frå dei tradisjonelle, vestlege formata som jazzen slekta mest på før dette. Gjennom dømer på andre utgangspunkt enn det tonale og funksjonsharmoniske viser Jost korleis dette ikkje nødvendigvis er musikk fri for reglar, men heller ei rørsle der ulike aktørar skapte sine egne "reglar" og teknikkar som la grunnlag for både kollektiv og individuell improvisasjon:

"The idea of total freedom which "free jazz" implied from the outset for its "fringe adepts" (that is, its non-practitioners) arose from a false estimation of the musical facts. So did the panicky reports of musical anarchism and the ruin of jazz, put out by a sector of jazz criticism, which, clinging to tradition, lay paralysed by its own musical criteria." (1994:8)

Jost meinte altså at negative kritikarar var blinde for frijazzens strukturar på grunn av deira egne illusjonar rundt kva jazzmusikk skulle vere. I *Free Jazz* freistar han å kartlegge og illustrere nettopp desse strukturane, som kunne vere svært forskjellige gjennom sekstitalet og hos ulike artistar:

"As in all other stylistic areas of jazz, conventions and "rules of the game" established themselves in free jazz - even though the latter's own creation was sparked by a break with most of the norms considered irrevocable before. (...) With the advent of free jazz (...) a large number of divergent personal styles developed. Their only point of agreement lay in a negation of traditional norms. (...)

² Sidan albumet blei spelt inn 21. desember 1960 er 1960 mest brukt som opphavsår i referanser, som til dømes hjå Grove Music Online. Den mest informative kjelda er Wikipedia-artikkelen om albumet som kan opplyse om den først blei utgitt september i '61.

2.1 Frijazzens opphav

The initiators of free jazz drew widely different consequences from a renunciation of harmonic-metrical patterns, of the regulative force of the beat, and of the structural principles of the "jazz piece." As a result, the conventions that arose in free jazz (...) were never as universally binding as those in traditional areas of jazz." (1994:9-10)

Det er med andre ord vanskelegare å skildre frijazzen som ei samkøyrt rørsle med tydeleg retning, konvensjonar og estetiske rammer, sett i forhold til tidlegare bølger innanfor jazzen. Josts påstand om ei forhandling rundt tradisjonelle rammer som einaste felles standpunkt er likevel mest relevant sett frå eit reint musikkteoretisk standpunkt og "a negation of traditional norms" isolert sett gir ein vid definisjon som gir grunnlag for å trekke til dømes Miles Davis' modaljazz med nok eit ikonisk album, *Kind of Blue*, inn i den samme rørsla.

Sjølv om det er hos nettopp Coltranes' samarbeid med Miles Davis Jost legg opp starten i sin narrativ i *Free Jazz*, er det ikkje for å plassere *Kind of Blue*-prosjektet eller Miles Davis elles sentralt i frijazz-rørsla, men for å illustrere ein start på det å etablere nye spelereglar i jazzmusikken enn dei vanlege funksjonsharmoniske rammene: "Modal playing led to consequences of fundamental importance to the development of free jazz" (1994:19), påstår han, og er dermed i gang med å plassere rørsla inn i ein større historisk samanheng. Medan oppbygginga til Jost gir mykje meining kunne han godt gått lenger tilbake i tid for å danne eit riktig bilete av kvar musikken kjem frå. Med albuma *Intuition* og *Digression* var Lennie Tristano, jazzpianist og -lærer, allereie i gang med å eksperimentere med realtivt fri, kollektiv improvisasjon. Han brukte også sesjonar med fri improvisasjon som verkty i undervisninga si (Robinson, 2014b). Likevel er Josts intensjon god; for å forstå frijazzens opphav må vi gå lenger tilbake enn Coleman, og ved å knyte konseptet i modaljazzen vidare opp mot eksperimenteringa som oppstod vidare utover femti- og sekstitalet illustrerer også Jost godt sitt synspunkt på rørsla: Ikkje "fri" musikk, men musikk med utgangspunkt i andre "reglar" enn dei enn ein den gangen kjente frå før.

Gjennom å dele inn kapitla etter det Jost ser på som dei ulike pionerane innanfor frijazzen legg han også fram dei ulike metodane desse utvikla for å bryte med kjente rammer innan jazzen. Frå Davis og Coltrane med modaljazzen går han via Charles Mingus og kollektiv improvisasjon, samt Coleman og Cecil Taylor med sine sofistikerte, minimalistiske og strukturerte metodar før han kjem tilbake til Coltrane og hans berømte *Ascension*-album. På det punktet i si bok oppsummerer han fire generelle tendensar han ser som eit resultat av desse ulike metodane:

"1. A new type of group improvisation emerges in which melodic-motivic evolution gives way to the moulding of a total sound. (...)

2.1 Frijazzens opphav

2. In solos, there is a gradual emancipation of timbre from pitch that leads to a-melodic structures primarily delineated by changes in colour and register. This kind of playing expresses an emotionalism heightened to the ultimate degree (Shepp, Sanders).

3. On a par with emotionalism is a melodic-motivic improvisation which takes its cue from the playing of Ornette Coleman. The fundamental approach in this kind of improvising is constructional rather than emotional (Tchicai).

4. A synthesis of the two phenomena is evident in a style of improvising that embraces both *emotion* and *construction* (Coltrane)." (1994:94-95)

Basert på Josts resonnement er det altså allereie her så tydelege skiljer med omsyn til form, konsept og teknikk at ein kan vurdere det som ulike retningar under den samme bølga. Skildringane er ganske presise og eg meiner ein kan sjå igjen spor av desse ulike tendensane også i frijazz i dag.

Medan dei tre siste punkta dreiar seg hovudsakleg om improvisasjonsteknikkar og estetikk på eit individuelt plan, handlar det første punktet om det kollektive uttrykket og maktbalansen innad i ensemblet, og han peikar på ulike praksisar mellom ulike pionerar:

"For Ornette Coleman (*Free Jazz*), the various parts have an "intellectual" influence on one another, resulting in a collective "conversation"; for Cecil Taylor the collective is mainly led by *one* player who acts in accordance with constructionist principles, in *Ascension*, however, the macro-structures of the total sound are more important than the micro-structures of the parts." (1994:94)

Medan sterke individuelle aktørar kan vere stilskapande med omsyn til teknikk, tone og stil, er det kanskje oppbrytinga av dei tradisjonelle maktforholda innad i bandet som, ved sida av brotet med tradisjonelle tonale prinsipp, er den viktigaste tendensen i framveksta av ei ny jazzgrein. Ein meir flat struktur i bandet opnar også for sterkare individuelle uttrykk og kan slik sett forklare framveksten av meir utvida teknikkar, som Jost trekk fram i sitt andre punkt. Slik sett gir også Josts plassering av John Coltranes *Ascension* (1965) meining. Der Coleman med *Free Jazz* gav bass og trommer opnare og meir solistiske roller blei denne tendensen tatt lengre ut i *Ascension*, også når det kjem til å ta inn meir utvida, ekspressive uttrykk framfor Coleman's meir dialogbaserte fraser. Samtidig opnar mindre tydelege motiv hos kvar enkelt utøvar fokuset opp mot "the macro-structures of the total sound", som Jost seier.

Tilhøva ved begge desse aspekta, altså improvisasjon og musisering på både kollektivt og individuelt nivå, er avgjerande for å forstå frijazzen, og gjennom sine skildringar teiknar Jost eit godt bilete av kva som står sentralt i denne musikken: Eit sterkt heilskapeleg uttrykk basert på sterke, individuelle stemmer i dedikert samspel. Men nett det kan ein seie om mykje anna jazzmusikk òg. Om ein vidare legg til dei utvida teknikkane, særleg dei som vert brukt på saksofon og ein utstrakt fridom når det gjeld både tonalitet, uttrykk frasering og rytmikk elles er vi kanskje i ferd med å nærme oss ein dekkande definisjon.

2.1 Frijazzens opphav

I forlenginga av dette, også i tråd med Josts narrativ, kan ein sjå på *Ascension* som starten på ei andre bølge der ekspressive, sterke uttrykk er tydelegare enn før, og utviklinga med omsyn til friare former og utvida instrument-teknikkar blir tatt lengre ut. Likevel er musikken på *Ascension*, i likskap med dei andre sentrale artistane i Josts bok, også basert på tydeleg kompositoriske strategiar som også er forankra i ein slags tonalitet. Medan Coleman har melodiske fraser som er i dialog, såkalte "*motiv chain-associations*" (Jost, 1994:59), har til dømes Don Cherry melodiar og *tonale senter* som utgangspunkt for sine strekk (sjå til dømes 1994:59). Før *Ascension* hadde Coltrane allereie gitt ut to andre, kanskje enda meir ikoniske album: *Giant Steps* (1960) og *A Love Supreme* (1964). Medan han på *Giant Steps* utforska ei utvida form for funksjonsharmonikk kom han tilbake til modaljazz på *A Love Supreme*. På mange måtar fulgte han opp den samme, modale linja på *Ascension*, men uttrykket er enno meir ekspressivt og, om ein vil, uryddig. Med det sagt er der heilt tydelege strukturar, både i form av små modale komposisjonar som utgangspunkt og tydeleg fordelt spelerom til individuelle soloparti.

Slik Jost illustrerer det vert *Ascension* fulgt opp av soloprojekta til Archie Shepp, Albert Ayler og Don Cherry³, prega av nettopp meir ekspressive uttrykk og enda meir utvida teknikkar. Samtidig er der framleis som regel små komposisjonar som ligg til grunn og tydelege tonale dragningar. Hovudfokuset i *Free Jazz* er desse strategiane, men musikken vaks også fram under avgjerande politiske tilhøve, og dessutan var religion og spiritualitet også viktig for fleire av desse artistane. Ekkehard Jost var den første som tok føre seg seriøse musikkvitskaplege analyser av denne musikken:

"The chief motivation behind this book lies in the realization that the variety of musical formative principles existing in the stylistic conglomerate of free jazz has so far been obscured rather than brought to light by the sociological approach predominant in contemporary jazz literature." (1994:9)

Så, med god grunn valgte Jost å fokusere på meir tekniske, musikkteoretiske aspekt heller enn sosiale og politiske tilhøve. Samtidig er han klar på kor viktige desse aspekta er for å forstå musikken: "Free jazz shows precisely how tight the links between social *and* musical factors are, and how the one cannot be completely grasped without the other" (ibid).

Brorparten av denne teksten, i tråd med problemstillinga, vil ha hovudfokus på sosiale forhold: *Korleis muskarane skildrer sin eigen praksis*. Årsaken til at eg no har sett av litt plass til Jost er for å fremje hans viktigaste poeng: frijazzen er ikkje, og var ikkje, kaotisk, musikk "fri" for reglar, men ei rørsle som leita etter nye utgangspunkt for å skape sin musikk. Å assosiere ordet "fri"

³ Desse artistane var involvert i frijazzmiljøet også før dei fungerte som bandleiarar. Til dømes var Ayler involvert med Cecil Taylor, Don Cherry med Ornette Coleman og Archie Shepp var ein av muskarane på nettopp *Ascension*.

2.1 Frijazzens opphav

til musikken er likevel ikkje irrelevant, for med det som skjedde i det afroamerikanske miljøet i nettopp den tida frijazzen oppstod er det å gjere seg fri frå gitte rammeverk mykje meir enn berre ein fiks musikalsk idé.

Medan idear om maktforhold og struktur kjem sterkast til uttrykk gjennom organiseringa av sjølve musikken hjå artistar som Coleman og Cecil Taylor blei både spirituelle og politiske faktorar tydelegare markert blant fleire artistar den andre halvdel av sekstitalet, som Jost markerer med *Ascension* som ein milepele. Då Coltrane gav ut den plata hadde han allereie, jamfør album som *A Love Supreme*, gått i ei sterk spirituell og religiøs retning som menneske og musikal (Kahn, 2003:175-176). I Chicago spelte dei politiske ovetydingane til musikalane ei større rolle for korleis dei var organiserte:

"There was a unifying bond from the outset, in that the musicians were members of a larger organization and renounced all claims to individual fame. This ultimately had an effect on the stylistic evolution of their music. When we speak of Chicago free jazz, then, we not only have to describe a certain group of musicians and a certain kind of music, but also an interdependence of social and musical factors to which that music owes its individual status within the stylistic conglomerate of free jazz" (Jost, 1994:163)

Det å vere jazzmusiker var neppe eit særleg lukrativt yrke i utgangspunktet, men her ser ein at i Chicago var det å vere frijazzmusikal i stor grad eit val av livsstil med klare politiske føringar. Denne idéen var ikkje unik i si samtid, men er uansett viktig å få med i biletet når vi skal skildre frijazzens opphav. Siste halvdel av sekstitalet ser ein ein klar tendens til å bruke jazzmusikken som eit politisk og spiritielt uttrykk, og ikkje ein intellektualisert og finurlig avart av dansemusikk, slik til dømes bopmusikken var dansemusikk transformert til virtuous kunstmusikk.

Også Coltrane kan sjå ut til å ha blitt meir politisk bevisst, i tillegg til spirituell, i sine handlingar mot slutten av sekstitalet, som til dømes då han holdt ein konsert ved ein skule i Brooklyn, ein søndag ettermiddag i 1966, der inntektene gjekk til leikeplass til skulen, og dei fleste i publikum var "vanlige" folk, det vil seie stort sett afroamerikanarar frå nærmiljøet rundt skulen, og ikkje nødvendigvis dedikerte jazzfans (Kahn, 2003:188-189). Vidare var det fleire, til dømes Don Cherry og Ed Blackwell, som var opptekne av å kople musikken sin opp mot sitt afrikanske opphav (Robinson, 2014a) - eit politisk utsagn i seg sjølv. I det heile tatt er det med god grunn at mange skriv om koplinga mellom frijazz og "Black Power", altså rasekampen som kanskje var i si aller viktigaste fase på sekstitalet.

Men, som Charles Hersch (1995) peikar på, var også til dømes Charles Mingus svært politisk motivert i sitt musikalske prosjekt. Når Mingus allereie i 1955 spelte inn sporet "Percussion Discussion", og "Pitecantropus Erectus" i '56, der kollektiv, polyfon improvisasjon står sentralt, og

2.1 Frijazzens opphav

tematikken var, i følge Mingus sjølv, "domination and conflict" (Hersch, 1995:105-107), blir det feil å seie at frijazzens politiske prosjekt først tok til ved den andre bølga etter *Ascension*. Mingus' musikk var, slik som modaljazzen, meir eit hint mot kva frijazzen skulle bli enn ein del av sjølve rørsla, men jamfør hans sterke politiske utsagn, i og utanfor musikken, vert det naturleg å sjå på det politiske aspektet som noko som var med musikken heile vegen. Hersch ser strukturane i musikken som parallellar til dei samfunnsendingane som blei fremja av Martin Luther King Jr. og hans meiningsfellar:

"(...) we can see echoes, in musical form, of the kind of empathic collective process, balancing individual and group, that King and others were beginning to speak about". (Hersch, 1995:107)

Også Colemans konsept med omsyn til organiseringa av bandet passar med slike skildringar, meiner Hersch, og ser på starten av frijazzrørsla rundt 1960 som eit relativt tydeleg politisk prosjekt, hovudsakleg gjennom to grunntrekk i musikken:

"Free jazz broke musical conventions to increase individual expression, mirroring the efforts of civil rights leaders to lift rules and conventions constricting the lives of blacks. Musicians like Mingus, Coleman and Dolphy developed modes of individual expression previously unavailable in jazz, sometimes expressing a relatively unsublimated anger and sadness reflective of the situation of many African-Americans at that time. (...) A notion of democratic community voiced by King and others before him was musically enacted in a type of interactive group improvisation that is truly polyphonic - individuals can be heard engaging in collective conversation, with each voice sometimes taking the lead and sometimes acting more of a background, with none subsidiary." (Hersch, 1995:114)

På den eine sida har ein altså det sterke individuelle uttrykket hos kvar enkelt utøvar, kombinert med ein engasjert, godt forhandla samspelsituasjon på den andre sida. Desse to aspekta heng naturlegvis saman, og Hersch skildringar stemmer for så vidt godt med Josts meir tekniske forklaringar av dei samme fenomena. Samtidig er parallellane mellom musikalsk organisering og politiske synspunkt til ei viss grad spekulative og i liten grad basert på noko anna ein rein observasjon. Med det sagt ser også eg det som sjølvsagt at slike strukturelle omveltningar i ein ensemblepraksis må har vore oppsiktsvekkande og eit sterkt utsagn i seg sjølv. Vidare fortel det oss noko om at det er mykje meir enn det musikalske fenomenet friimprovisasjon i seg sjølv som konstituerer denne rørsla.

John D. Baskerville (1994) går grundigare til verks i sin artikkel om frijazz og sjangerens tilknytning til rasekampen på sekstitalet, og skriv mellom anna at frijazzmusikarane såg på det som ei plikt å formidle filosofien til Black Power-rørsla (1994:485).

"The musicians adopted many of the ideologies of the movement - one being the rejection of White-imposed identifications. The Black nationalists wanted to reestablish ties with their African heritage

2.1 Frijazzens opphav

and formulate new cultural identities in this country. As Blacks began to look towards Africa, they began to adopt African names and to renounce the names given to them at birth. Not only did they renounce their so-called slave names but they refused to be known by the terms *colored* or *Negro*. They wanted to be known as *Black*." (ibid)

Å knyte frijazzrørsla opp mot tankegangar som dette fremjer også påstanden om at sjangeren var, eller kanskje blei, meir enn berre ein naturleg evolusjon av jazzmusikken innad i miljøet. Ein har altså ein slags intellektuell innfallsvinkel på den eine sida, som dreiar seg om innovative tankar om korleis jazzmusikken skulle organiserast i ensemblet og kva slags kompositoriske rammer som skulle ligge til grunn for improvisasjonen som stod sentralt. På den andre sida har ein det som mellom anna blir presentert hjå Baskerville: Ein tanke om å 'forenkle' musikken, ta den tilbake til røttene og til ei meir direkte uttrykksform som er frigjort frå dei "vestlege" tankesetta som hadde prega den tidlegare jazzen.

Baskerville peikar på korleis frijazzmusikarane tok avstand frå det etablerte på fleire hald: nattklubbar, plateselskap og ikkje minst kritikarar, mellom anna gjennom prinsippet som blei lansert som "Black aesthetic":

"The primary principle behind the Black aesthetic was that only those who were empathetic to their cause could judge their works. Their "cause" was to promote Black life, Black history, and Black unity. Above all else, it was important that Blacks stop using white models and looking to them for approval." (1994:492)

Dette prinsippet kan til dømes sjåast som ein parallell til det å i det heile kreve retten til å finne sitt eige omgrep om si gruppe (jamfør det at dei ville bli kalla "Blacks" og ikkje "colored" eller "negro"), og blei også relevant for omgrepsproblematikken rundt musikken. Omgrepet "the New Thing" er ofte brukt som eit alternativt omgrep til "free jazz", kanskje mest i statane, og i følge Baskerville var det dette omgrepet, saman med "the New Black Music" mange av musikarane føretrekte (1994:484).

Sjølve 'jazz'-omgrepet blei sett på som nok ei form for strukturell rasisme og fleire av musikarane tok avstand frå det (1994:485-486). Derfor ville nokre heller kalle det ein kjenner som jazz for *Black music*, og dermed blei frijazzen som sagt *new Black music*. Baskerville fortel om omgrepet *antijazz* og korleis han meiner det var til fordel for denne rørsla:

"The term *jazz* was used, by some in the music world, to emphasize the music's illegitimacy. It was considered "popular music," lacking in any artistic value. Because, if a musical form is art, then it would not be performed in the venues characteristic to the music. Jazz came to mean music that is performed in places such as nightclubs and sleazy dives rather than in the concert halls. Some have said that the New Black Music was "antijazz" because it was very different from the styles that preceded it. It is my opinion that these musicians should have felt euphoric about the *antijazz* tag. If

2.1 Frijazzens opphav

the New Black Music was not considered jazz then maybe it could have avoided the racism that accompanied the term." (1994:487)

Medan jazzompgrepet i følge Baskerville kunne skade legitimiteten til musikken var det paradoksalt nok samtidig eit problem ovanfor både plateselskap og kritikarar at musikken blei vurdert som *avantgarde*, og nettopp kunstmusikk ("art music"), og dermed vurdert som utilgjengeleg (Baskerville, 1994:491), også for det afroamerikanske miljøet. Enkelte meinte at det sistnemnte var på grunn av mangelen på stadig puls, "svarte rytmer" og abstrakte teknikkar som førte til at folk trudde dei måtte vere intellektuelle for å forstå musikken (1994:495). Baskerville slår eit slag for idealet om dei afrikanske røttene i respons til den kritikken:

"As for the music not containing any "Black rhythms": Because of its polyrhythmic nature, this music was closer to the African tradition than any other forms of African-American music. The audience's ears had been corrupted by the European influence in other forms of African American music." (ibid)

Balansen mellom frijazzen som ei meir folkeleg, politisk rørsle innanfor musikken, eller frijazzen som ei meir sofistikert, avantgardistisk form for improvisert jazz var med andre ord ikkje avklart den gangen heller. Baskerville vedgår likevel ironien i at brorparten av publikumsmassa var "college-educated, White males" (ibid).

Medan akademikarar som Baskerville og Hersch har tydelege og sterke standpunkt når det kjem til frijazz og den politiske rørsla som pågjekk parallelt er det verdt å påpeike at også dette var eit samansett miljø på mange måtar, og at det på ingen måte var alle innanfor rørsla som var like opptekne av å flage politiske standpunkt som andre:

"(...) the range of political opinion within the ranks of the jazz avant-garde was remarkably varied. The universalism and spiritual consciousness invoked by figures like John Coltrane and Albert Ayler provided a counterweight to the anticolonialism of an Archie Shepp or the cultural nationalism of Amiri Baraka⁴. (Zager, Daniel 2014) Even individual musicians could give voice to contradictory ideological impulses at different movements" (Drott, 2008:547)

Slike nyanseringar er viktig, særleg sidan ulike skrifter om eit såpass politisk betent tema kan vere prega av ganske mange sprikande synspunkt og agendaer. Men sjølv om der er grunn til stille spørsmål der nokre kan sette opp for sterke bindingar mellom frijazzrørsla som ein heilskap og Black Power-rørsla, kan ein ikkje ignorere tida denne musikken vaks fram i, og at det, sjølv om det varierte, var sterk politisk bevisstheit blant musikarane. Som Baskerville seier det: "As long as African-Americans continue to make music, they will continue to reflect their place in American

⁴ Baraka var ein betydningsfull amerikansk skribent, særleg når det kjem til jazz og svart kulturkamp. Baraka er også kjent under namnet LeRoi Jones, som var hans fødenamn. Sjå også Zager (2014).

2.1 Frijazzens opphav

society and desire for change" (1994:496). Og, riktig nok var kampen afroamerikanarar kjempa på sekstitalet også noko som prega musikarar i mange fleire leirar enn frijazzrørsla (Drott, 2008:547).

Alt over illustrerer kor sammensatt og konfliktfull og full av paradoks frijazzen var allereie i sitt opphav. Mange av spørsmåla som har blitt reist står framleis uavklart i dag, sjølv om diskusjonen, særleg i USA, har mista noko av sin aktualitet. Samtidig er det påfallande korleis jazzmusikken har blitt smelta inn i den vestlege kanonen av musikkformer, og dermed også tilpassa dei rammene og forutsetningane for kva musikk *er* og korleis vi skal vurdere og forstå den, godt illustrert ved skildringa av frijazz i Groves artikkel om jazz: "However, certain principles run through much of free jazz. One is the employment, to some extent, of shouts, cries or simple noise - sounds that are not musical in the ordinary sense" (Collier, 2014). Med slike påstandar ståande i dei tungt etablerte, akademiske skildringane av musikken har nok ein kamp for meir afrikansk eller afroamerikansk innflytelse på det regjerande paradigmet framleis relevans.

Uansett korleis ein tek stilling til slike spørsmål har vi til no fått fram to sentrale tankerekker i forståinga av frijazz: Ei utvikling innanfor jazzen som søkte nye rammeverk å legge til grunn både kompositorisk, samspelsmessig og improvisatorisk, og ei rørsla sterkt tilknytt den afroamerikanske rasekampen der agendaen også var å krevje eigarskap til 'sin' musikk og ikkje minst ta den tilbake til dei afrikanske røttene. Dermed blir der konflikter mellom ulike innfallsvinklar til å forstå musikken. Er den intellektuell, eller enkel, direkte og nesten primitiv? Er det kunstmusikk for galleri og konserthallar eller musikk for folk, presentert i enkle loftsleilegheiter og nattklubbar? Motivasjonen for auka fridom i improvisasjonen er også relevant med omsyn til dette: Er auka fridom i improvisasjonen ein komplikasjon og intellektuallisering av musikken, med "nye" rammer det er vanskelig å forstå - eller er det ei forenkling og eit ynskje om å strippe den ned til ei meir direkte uttrykksform? Og ikkje minst har vi den historiske forståinga: Er frijazzen er forlenging, eller eit nytt ledd, av jazztradisjonen, eller er det ei frittstående rørsla med nye ideal?

Desse konfliktene er eigentleg noko som har vore med frijazzen heile vegen, kanskje mykje fordi at begge påstandane i dei fleste spørsmåla over til ei viss grad er riktig, og er dermed med på å definere den som sjanger - ein sjanger som er til for å reise spørsmål og utfordre det etablerte. Slike tankegangar var også tiltalende for europearar på sekstitalet og denne musikken fekk også fotfeste der. Det skal vi sjå nærmare på no.

2.2 Frijazz i Europa

Frijazzens historie i Europa gjer ikkje forståelsesrammene for musikken mindre kompleks. I byrjinga er der likevel to utgangspunkt: Det eine er oppstoda av ei europeisk scene for fri

2.2 Frijazz i Europa

improvisasjon, kanskje mindre direkte jazzbeslekta, og det andre er resultatet av direkte kontakt mellom europeiske musikarar og amerikanske frijazzartistar på utkikk etter meir fruktbare jaktmarker:

"Although highly regarded by the critics, free jazz was not commercially viable in the USA and many of its important players resided at least temporarily in Europe. There an indigenous school of free jazz developed, particularly in West Germany, where it was linked with the aleatory art music of the time." (Robinson, 2014a)

Denne setninga oppsummerer kanskje mykje av tendensen i Europa: Her har frijazzen, naturleg nok, i mindre grad dreia seg om kampen til det afroamerikanske miljøet, men heller blitt tatt opp i eit eklektisk musikalsk miljø, med både autodidakte og meir utdanna musikarar, gjerne klassisk skolert, og mykje av dette har kanskje skapt enda fleire grunnar til å stille spørsmål til bruken av jazzomgrepet. Avantgardistiske tendensar og element som grensar meir mot performancekunst (som ein for så vidt kan seie om noko av det som skjedde i Chicago, og ikkje minst Sun Ra) gjer også rørsla til noko meir enn berre ein avart av jazz. Medan Robinson her, med god grunn, framheva Tyskland er der også grunn til å nemne noko av det som gjekk føre seg i Frankrike, Storbritannia og Europa elles. Medan artistar frå den amerikanske frijazz-scena naturlegvis holdt det gåande lenge, er det få av dei som held seg like aktive og relevante som mange av dei som blei etablert i Europa frå sekstitalet og utover.

Samtidig vil eg vere forsiktig med å hevde Europas dominans innanfor frijazzfeltet, eller jazzfeltet for øvrig, slik Stuart Nicholson (2005) i stor grad gjer med si bok *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. Grunntanken i boka, at jazzmiljøet i Europa er meir innovativt og relevant enn det som skjer i USA, er basert på eit premiss om at jazzen må vere nettopp *innovativ* og alltid by på "noko nytt", og Nicholsons tankar rundt dette har ikkje vore fritt for kontroversar. Vidare er det uansett heller ikkje sant at der ikkje skjer nye ting i USA, men utviklinga har kanskje skjedd på ein anna måte enn i Europa. Til trass for innvendingar til Nicholsons prosjekt er han ein kunnskapsrik figur som har gode skildringar av fleire greiner innanfor europeisk jazz.

Eit interessant avsnitt er til dømes det om "the *New Dutch Swing*"-scena, kanskje framleis best representert ved utøvarar som Han Bennink og Misha Mengelberg, som framleis er aktive og for så vidt i kontakt med norske frijazzmusikarar i dag. Medan fleire utøvarar frå denne scena, særleg Maarten Altena og Peter Kowald, også gjorde krav på si eiga greie (det vil seie uavhengig av den amerikanske scena) var kontakt med amerikanske frijazzutøvarar også viktig her. Bennink, til dømes, starta karriera si med Eric Dolphy, kjent frå sitt samarbeid med Ornette Coleman (Nicholson,

2.2 Frijazz i Europa

2005:185-186). Samtidig er det dei Hollandske utøvarane skapte framleis noko eige som har holdt fram til i dag og fått etterfølgarar i seinare tid:

"Gaining momentum in the late 1960's, Dutch musicians embraced political issues, blurred the boundary between theatre and music, replaced the seriousness of the American avant-garde with humor and parody, embraced classical influences such as Terry Riley and Charles Ives, and drew on a variety of cultural influences, including elements that reached back into Dutch colonial history." (Nicholson, 2005:185)

Nicholson forklarar den særeigne scena i Nederland som ei større bragd enn det som skjedde i Europa elles, fordi dei tok elementet av fridom lenger:

"But while England, Germany, Denmark, Norway, and Sweden all produced important musicians who contributed valuable recordings in this new style, it was the Dutch jazz scene that came to epitomize the diverse ways in which "freedom" could be managed." (ibid)

Igjen er det idealet om innovasjon og nyskaping som står sentralt i hans argumentasjon, men sjølv om det å gjere sitt eige ut av noko ein har lært heilt klart er eit sentralt ideal for fritt improviserende musikarar, betyr ikkje det at ein må komme med heilt nye idear og konsept for å oppnå nettopp det. Slik sett kan ein sjå Peter Brötzmanns⁵ tidlege utgjevingar som like vellukka som utviklinga av scena i Nederland. Uansett illustrerer både Nicholsons påstandar og utviklinga av frijazzen i Nederland kva som kan skje med eit så samansett fenomen når det blir tatt opp i nye omgjevnadar.

Innslag av frijazz i andre delar av Europa var ikkje like fiksert på fridomsomgrepet. I Storbritannia og Tyskland blei det etablerte sterke scener der ein nytta fri improvisasjon først og fremst som eit musikalsk verkty for å skape sine eigne uttrykk. På den britiske scena var ein tidleg ute med å bygge bru mellom den amerikanske frijazzen og klassisk avantgardisme, slik Shipton (2001) eksemplifiserer med gruppa AMM:

"A group such as the improvising ensemble AMM, for example, combined such jazz players as drummer Eddie Prevost and saxophonist Lou Gare with members of the Scratch orchestra, Cornelius Cardew, and Chris Hobbs, who came entirely from a classical background and were leading members of the British new music movement, involved with the work of Cage, Stockhausen, Christian Wolff, and LaMonte Young. Mixing conventional instruments, amplified cellos, and home-made string instruments with everything from coffee tins to electric cocktail mixers, AMM was, as Cardew put it, "searching for sound."" (2001:801)

Gråsonene mellom jazztradisjon og klassisk avantgardemusikk skulle vise seg å vere eit viktig kjenneteikn for europeisk improvisasjonsmusikk, og er det enno. Vidare vert det skildra eit anna viktig kjenneteikn for dette miljøet: Tanken om, ikkje berre kollektiv improvisasjon, men kollektiv lydskaping på den måten at individuelle prestasjonar og virtuositet vert tydeleg underlagt eit fokus

⁵ Jamfør Nicholsons diskusjon på samme side siktar eg her særleg til utgjevinga *Machine Gun* (1968) med Brötzmann i spissen.

2.2 Frijazz i Europa

på kva som vert skapt i fellesskap. Her var særleg John Stevens og hans Spontaneous Music Ensemble viktige, ein artist som skal vise seg å spele ei viktig rolle i utviklinga av den norske scena. Eksperimentering med besetning, frå solokonsertar til store ensembler som improviserte heilt fritt, var også noko som står igjen som eit viktig bidrag frå den britiske scena (Shipton, 2001:801-802).

I samband med dette kan ein ikkje unlate å nemne Derek Bailey, som i tillegg til å vere ein betydningsfull musikar har vore ein viktig tenkar rundt improvisasjonsmusikk. I boka *Improvisation: its nature and practice in music* (1992) freistar Bailey å drøfte improvisasjon som eit generelt fenomen i mange (dei fleste) former for musikk. Vi skal ikkje gå grundig inn i den boka her, men denne universelle tankegangen er eit innslag som er verdt å merke seg rundt korleis europeiske improviserande musikarar, både innanfor og utanfor jazztradisjonen (jamfør "searching for sound" over), har forholdt seg til den fritt improviserte musikken. I samband med akkurat frijazz og jazz er nokre passasjer frå Baileys bok særleg interessante:

"Jazz provides a good example of the dangers of sequacity in a largely improvised music. (...) The tendency to derivativeness and the prevalence of imitative playing in all idiomatic improvisation seems to have produced in jazz a situation where increasingly the music became identified with the playing style of a handful of musicians. Strangely enough, the number of acceptable models appears to et smaller as time goes on. (...) This situation, which can be one of the main drawbacks in any improvised music, stems, of course, from practices which are an intrinsic part of it. Firstly, the learning method in any idiomatic improvisation does have obvious dangers. It is clear that the three stages - choosing a master, absorbing his skills through practical imitation, developing an individual style and attitude from that foundation - have a tendency, very often to be reduced to two stages with the hardest step, the last one, omitted." (Bailey, 1992:52-53)

Bailey gir jazzen inn i ganske harde ordelag her, i tillegg til at han gjennom sine negative skildringar av jazzmusikken avslører nokre av sine eigne haldningar og verdiar rundt improvisert musikk. Igjen ser vi eit slags ynskje om nyskaping og det å skape sin eigen stil som eit sentralt element. Samtidig er ikkje det heller uproblematisk:

"The second danger is in the search for authenticity. For a performer, a concern for authenticity most easily avoids deteriorating into formalism when its expression is unselfconscious, but the main corrective is provided by the naturally innovative or developmental side of improvisation. When the balance between these two forces - a regard for the authenticity of the music and the intrinsically explorative nature of improvisation - is disturbed, the effect is to drag the music one way or the other, to take it in purely innovative directions or to lead it into unconscious self parody." (Bailey, 1992:53)

Ynskjet om autentsitet og genuin individuell ytring er altså viktig, men Bailey understreker at dette må komme naturleg gjennom improvisatoriske metodar i musikkutføringa.

2.2 Frijazz i Europa

Baileys avstand frå jazzsjangeren er viktig å få med seg fordi det seier noko om utviklinga i europa generelt, frå ein historisk betinga kulturkamp i USA, blei frijazzen i Europa til ei rørsle der ideala om fridom gjennom improvisasjonsteknikkar som ein rein musikalsk praksis er det sentrale. Desse tendensane er naturlegvis ikkje heilt fjernt frå dei ideala vi har peika på i det amerikanske opphavet til jazzmusikken, men agendaen er likevel ulik i det ein fjernar kulturkampen afroamerikanarane kjempa ut av biletet og frijazzen vert "reduisert" til kun å handle om ei form for musikk som kan vere universelt utviklande og fremje autentiske uttrykk.

Stilistisk sett er kanskje frijazzen som oppstod i Tyskland ein mellomting mellom det seriøse britiske og den meir fjollete frimusikken frå Nederland. Sett frå eit norsk perspektiv er Peter Brötzman særleg viktig å nemne, både fordi han, som nemnt tidlegare, var tidleg ute med å skape og formgjeve europeisk frijazz, og også fordi han dei siste åra har samarbeida mykje med vår eigen Paal Nilssen-Love, og har hatt stor innverknad på han som musikar. Stilen dei representerer, av fleire omtalt som "power-frijazz" er også eit viktig innslag på den improviserte musikkscena, og ikkje minst har stilen vore viktig for norsk improvisasjonsmusikk og kontakta mellom det norske miljøet og Berlin. Saman med andre aktørar som Albert Mangelsdorff, Alex Von Schlippenbach, Joachim Kuhn og Manfred Schoof er Brötzmann framleis ein del av ei vital scene i Tyskland, som seinare igjen har fostra opp talent som Axel Dörner, men i kjeldene eg har funne er det skrive overraskande lite om denne utover mindre anerkjente bloggar, korte Wikipedia-artiklar og liknande.

Der er utallige europeiske aktørar som har stor innflytelse på improvisert musikk i Noreg på lik linje med amerikanske pionerarar, og før vi no skriv litt om Frankrike bør ein til dømes også nevne den franske bassisten Joëlle Léandre som også har vore ein viktig brubyggjar mellom den klassiske og jazztradisjonen.

Men før vi rundar av om frijazz i Europa må det nemnast at sekstiåtte-generasjonen og den generelle kulturutviklinga hadde si betydning i Europa også. Denne tematikken har vore tydeleg i det eg har funne om denne musikken i Frankrike, kanskje delvis på grunn av deira kolonihistorie som møtte eit sterkt oppgjær på femti og sekstitalet:

"Given this robust political coding of free jazz, it is easy to see how the style might have attracted attention in France during the late 1960s, especially given the radical politics that students and intellectuals embraced during the uprising of May-June 1968. As cultural historian Pascal Ory has noted, the student insurrection and general strike of May '68 had whetted the public appetite not just for politically engaged art, but for the avant-garde as well. This created an environment that was receptive to free jazz, since its practitioners we viewed as having struck a near-perfect balance between aesthetic transgression and political expression." (Drott, 2008:546)

2.2 Frijazz i Europa

I Drotts artikkel om franske kritikarars respons til frijazzen står altså den politiske tyngda i frijazzen sentralt i den positive mottakinga stilen fekk i landet. I tillegg har Frankrike, for så vidt i likskap med Storbritannia og Nederland, ei betydeleg kolonihistorie som også spelar ei rolle. Drott skriv om etterdønningane av krigen i Algerie i Frankrike, og korleis mellom anna denne historia skaper ein parallell til afroamerikansk kjemping i USA, særleg fremja av kritikaren Jean-Louis Comolli:

"Given this context it is not altogether surprising that revolutionary anti-colonialism would occupy a more prominent place in Comolli's interpretation of free jazz than the distant struggles of the civil rights movement in the United States (...) In his eyes the true meaning of the new thing was revealed only when one recognized the synecdochal relation that connected the 'local' struggles of African Americans and the 'global' struggles of anti-colonial national liberation movements."

(Drott, 2008:554)

På lik linje med forkjemparar for svart kultur i USA kan Comollis agenda diskuterast, men eg dreg det fram her først og fremst for å illustrere at det sterke politiske uttrykket i frijazzen også blei med over Atlanterhavet og, som vi skal komme tilbake til seinare, der er både politisk og kulturell motivasjon bak det mange frijazz- og avantgardemusikarar gjer i Europa òg.

Naturlegvis vert nokre element frå ein musikkultur som frijazz meir vektlagt enn andre når den vert tatt opp og tilpassa andre kulturar, og slik har det vore i dei ulike miljøa musikken har fått fotfeste i Europa også. Samtidig er der nokre element ved musikken som står like sterkt, kanskje fordi dei ligg heilt naturleg til grunn for å få til god improvisasjon: sterke, autentiske uttrykk og omsyn til det kollektive.

Utviklinga av sjangeren har ikkje skjedd isolert i Europa på éin måte, og ein anna i USA; kontakt mellom miljøa i desse to kontinenta har vore konstant sidan sekstitalet, slik som det også har vore i andre jazzsjangrar, noko det kanskje kan vere lurt å minne Stuart Nicholson på av og til. Samtidig kan ein trygt påstå i dag at den europeiske påverkinga av musikken og praksisen i eit globalt perspektiv er vel så viktig i dag som det amerikanske opphavet. Vidare skal vi no sjå på korleis både den amerikanske og europeiske scena har skapt ei eiga historie for frijazz også i Noreg.

2.3 Frijazz i Noreg

Også i Noreg kom ein tidleg i kontakt med det amerikanske frijazzmiljøet, om enn ikkje så tett kontakt som ein hadde på kontinentet elles. Gjennom hendingar som Cecil Taylors fulle veke (seks kveldar) på klubben Metropol i Oslo i 1962 (Stendahl, 2010:73), Coltranes konsert i Oslo 1963 og Mingus i '64 (Vollsnes, 2001:64), blei det fleire og fleire musikarar og andre entusiastar som kom i kontakt med "the New thing" frå USA, som også i Noreg fekk det noko spesielle omgrepet "freebag" hekta på seg - eit omgrep som har festa seg og framleis står blant dagens

2.3 Frijazz i Noreg

jazzgenerasjon, om enn med ein viss ironisk distanse. Eit såpass artig omgrep at det fortener eit lite avsnitt også her:

"I Norge ble det brukt en betegnelse som mange nordmenn tror er internasjonal, men som er relativt særnorsk. Da Dexter Gordon gjestet Oslo i november 1962, fem uker etter Cecil Taylors skjellsettende besøk, var det noen som ville fritte ut hva Dexter mente om den nye frijazzen. Han skal ha svart: - *That is not my bag!* Hvorpå noen misforstod og utledet begrepet *freebag* - et uttrykk som lever flere tiår senere, men som nevnt, er relativt særnorsk." (Stendahl, 2010:78)

Omgrepet illustrerer korleis Noreg gav frijazzen ei heilt anna betydning enn andre stadar, og sjølv Stendahl er fiksert på om musikken faktisk er så *fri* som omgrepet gir inntrykk av (ibid). Dette igjen illustrerer at, sjølv om Cecil Taylors veke på Metropol skal ha skapt mange reaksjonar og mykje snakk (både positivt og negativt) var der få som satt seg inn i den politiske og kulturelle betydninga til frijazzen i USA. Å sjå tilbake på norsk jazzhistorie gir inntrykk av eit ganske distansert land.

Som Stendahl (2010: sjå til dømes s. 79) også påpeikar fekk heller ikkje denne musikken noko særleg fotfeste tidleg på sekstitalet. Vidare var der nok innslag av litt forskjellig eksperimentell jazz, men lite som har gått inn i historiebøkene før Svein Finnerud Trio, som først gjorde sitt inntog i 1967, "tydelig inspirert av kanadiske Paul Bley" (Vollsnes, 2001:64). Finnerud Trio er eit namn dei fleste godt vaksne jazzmusikarar og -entusiastar er kjent med i dag, og deira korte karriere (som trio, i alle fall) har fått nærmast ein slags kultstatus blant dei få som faktisk veit om gruppa. Bjørnar Andresen og Espen Rud fra Finnerud Trio hadde også ein trio i ganske frie former med Terje Rypdal, omtala frå Moldejazz i Jazznytt i 1970. Vidare var også dei største heltane i norsk jazz, i alle fall gjennom seksti og syttitalet, Jan Garbarek, Jon Christensen og Arild Andersen, også borti "freebag"-musikk. I Vollsnes bok om norsk musikkhistorie er nettopp dei tre nemnt som ein trio "der musikken var preget av både frirytme og modal jazz, fortsatt med inspirasjon fra John Coltrane" (Vollsnes, 2001:162).

Men medan Finnerud Trio berre eksisterte ei kort periode, gjekk Andersen, Garbarek og Christensen vidare til andre stilartar og estetiske ideal ganske fort. Eit intervju med Garbarek i jazznytt i 1970 avslører også at han strengt tatt neppe var noko særlig entusiastisk oppteken av frijazzen:

"Akkurat som lyd forvrenges gjennom elektronisk utstyr i mye av samtidsmusikken, har jazzfolkene begynt å forvrengre "standard tenortone", og på den måten har vi fått mye mer å spille på. Men i alt dette må man ikke glemme melodilinjen. Av og til når jeg avslutter en solo, oppdager jeg at jeg bare har spilt lyder, og ikke melodiske ting. Det kan være *all right* mens jeg spiller, men etterpå tenker jeg ofte at dette ikke var noe særlig viktig innlegg." (Garbarek i intervju med Jazznytt, Poulsson, 1970)

2.3 Frijazz i Noreg

Slike utsagn gjer det enklare å forstå at Garbarek har gått i heilt andre retningar seinare, men det er også eit døme av fleire liknande ein kan lese i Jazznytt gjennom syttitalet. Ta til dømes Randi Hultins omtale av Garbareks opptreden ved ein tysk "antifestival" i '73: "Da hadde jeg først hørt en hel kveld med engelsk avantgarde og to-tre grupper med tyske musikere slik at Garbareks opptreden låt rent vakkert i forhold" (Hultin, 1973). Samtidig ser ein at artistar som til dømes Don Cherry og Archie Shepp stadig kom tilbake for å halde konsertar ved festivalane i Molde og i Kongsberg, og musikk frå både McCoy Tyner og Coleman fekk positiv omtale i Jazznytt.

Før vi kan rykke fram til åttitalet må vi nemne aktiviteten som gjekk føre seg ved Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden og Club 7 i Oslo, som begge var viktige scener (førstnemnte er det naturlegvis framleis) for fleire former moderne kunst, enten det var teater, billedkunst eller frijazz og anna avantgardemusikk. Eit kjapt tilbakeblikk kan vise oss at også ved Henie-Onstad blei frijazzen gjerne presentert saman med andre former for eksperimentell musikk, slik som då gruppa Detail, med John Stevens, Eivin One Pedersen og Frode Gjerstad spelte samme kveld som Arne Nordheim på Høvikodden (Sand, 1982).

Til trass for slike festivalbesøk og tilsynelatande interesse frå jazzentusiastar og miljøet rundt Club 7 og Høvikodden, er det lite spor av frijazz *frå* Noreg i Jazznytt og øvrige historiske kjelder, før nettopp Frode Gjerstad og Eivin One Pedersen dukkar opp på åttitalet. I 1982 blir desse to via ganske mykje merksemd i Jazznytt, først ved eit innlegg frå Gjerstad i årets første utgåve:

"En gang behøvde jeg trommeslager og ringte til en bekjent i Oslo. (...) Svaret var "nei, jeg har slutta med eksperimenteringa for lenge siden, er for gammel til det". Så vet vi altså det! Etter diverse samtaler med musikere i dette landet påstår jeg at hans uttalelse er ganske representativ. Dessverre! (...) Jazzmusikere er nok stort sett dyktigere på sine instrumenter enn pønkerne, men de mangler svært ofte den power og overbevisning som pønkerne har. (...) Jeg tror vi må tilbake til en mer provoserende, eksperimenterende, utfordrende, aggressiv musikk som beskriver virkeligheten slik den er i 1982 - "mit Bomben & Granaten!". (Gjerstad i Jazznytt nr. 1 1982)

Det er tydeleg at Gjerstad den gangen kjente seg litt åleine i det norske jazzmiljøet om sine musikalske ambisjonar. I andre utgåve av Jazznytt i '82 er store delar av bladet via til han og One Pedersen, mellom anna ei sak der dei intervjuar kvarandre.

Begge to ser ut til å meine at frijazzen har blitt misforstått i norsk jazz, og sei elles fleire ting som er interessant med omsyn til deira syn på denne musikken:

"Fritt improvisert musikk benevnes her i landet med det norsk-konstruerte ordet "freebag"; et begrep eller skjellsord rettere sagt som for øvrig er ukjent utenfor landets grenser. (...) Ingen musikk er fri. Den er bundet til strukturer. I totalt improvisert musikk oppstår strukturen etter hvert som man spiller. (...) Mange hevder at denne musikken er uten struktur. Struktur er for dem det samme som et

2.3 Frijazz i Noreg

akkordskjema eller et tall på metronomen. Men struktur betyr som kjent mønster eller sammensetning." (One Pedersen, i Jazznyt nr. 2, , 1982)

Pedersen og Gjerstad freister å krevje definisjonsmakt over sin musikk og ta avstand frå tidlegare fordommer dei meiner å ha opplevd i Noreg, og ser mellom anna på "freebag" ordet som stigmatiserande. Dei skriv: "Vi spiller ikke "freebag", vi spiller improvisert musikk" (1982). Men dei har også meir positivt formulerte definisjonar: "For meg er fri improvisasjon bl.a. en måte å tilegne seg kunnskaper på, en alternativ måte å tilegne seg et handverk på. En annen måte å spille på, en annen teknikk" (One Pedersen, i Gjerstad and Pedersen, 1982). Medan One Pedersen snakkar om ei slik teknisk tilnærming har Gjerstad også ein meir omfattande definisjon:

"Jeg oppfatter det slik at det er innebygget anti-autoritære element i musikken. Menneskets personlige uttrykk blir satt i fokus i stedet for instrument/maskin. (...) Jeg ser sammenhengen i samfunnet mye klarere fordi der er ikke noe/noen å være redd for. Derfor er musikken også frigjørende: Man improviserer mer i hverdagen. (...) Derfor blir musikkformen mye mer enn bare musikk. Det blir etter hvert en måte å leve på." (Gjerstad, i Jazznyt nr. 2, , 1982)

Slike ytringar frå Frode Gjerstad skulle det bli meir av, og han er framleis ein aktiv formidlar av sine syn på denne musikken i dag, noko vi kjem grundig tilbake til seinare i denne oppgåva.

Gjerstad skulle også bli mannen bak det såkalte "Stavangermiljøet", eit omgrep som raskt kan dukke opp i samband med frijazz i Noreg. Etter desse "Utsparka" i Jazznytt i '82 dukkar han opp i ulike samanhengar, anten det er i samband med John Stevens og Detail, eller hans eige Circulazione Totale Orchestra, eit ensemble i storformat, slik som det er skildra over frå det Britiske miljøet, eller andre prosjekt. Gjerstad og andre rundt har med andre ord vore tydeleg til stades utover åtti- og nittitalet, og sendt inn kassett og CD-utgjevingar til Jazznytt med jamne mellomrom.

Parallellt med hans aktivitetar dukka det også opp meir aktivitet i form av relativt fri improvisasjon frå andre leirar i jazzmiljøet, mellom anna frå utøvarar som til dømes Audun Kleive, duoen Isglem og ikkje minst gruppa Veslefrekk som etter kvart blei til Supersilent. Sidsel Endresen hadde også byrja å eksperimentere med improvisasjon frå åttitalet, til dømes i samarbeid med Eivin One Pedersen som på eit punkt braut med Frode Gjerstad. Musikanane her har i etterkant stort sett blitt ein del av det som eg vil seie er "mainstreamen" i norsk jazz, og til trass for ein viss kontakt med Gjerstad og hans miljø, vil eg ikkje seie at dei dreiv med eller stod for det same som han. I eit intervju i Jazznytt legg til dømes Audun Kleive fram nokre tankar om "freebag":

"(...) jeg tenker på situasjoner der en godt kan spille rytmisk, men har vide og tøyelige rammer for hva en kan gjøre. Det er greit å ha noe å gå ut i fra. Terje Rypdal, for eksempel, spiller fritt, men jobber like fullt på forhånd med å sette opp ting. "Når vi kommer til det punktet, så gjør vi slik og slik"." (Audun Kleive, i Jazznytt nr. 3, 1983) (Skagen, Ottar 1983)

2.3 Frijazz i Noreg

Kva Audun Kleive ville sagt om dette ti eller tjue år seinare kan ein berre spekulere i, men han har i alle høve vore ein del av eit dominerande miljø innanfor norsk jazz utover nittitalet og framover der improvisasjon står sentralt, og gjerne innanfor relativt utradisjonelle rammer, men det er likevel ikkje heilt naturleg å plassere desse innanfor eit impro'- eller frijazzmiljø. Også Terje Isungset, mellom anna kjent frå nevnte Isglem, fortel om alternative rammer, men likevel ikkje totalt "fri" musikk:

"Jeg er mest opptatt av uttrykk, stemninger og form. (...) Men det må jo ikke nødvendigvis være melodier og akkorder som skaper uttrykket. Jeg har derfor tenkt motsatt: Jeg satte alle rammene, det vil si ulike komp som utgjorde stemninger og energier. (...) På denne måten unngikk vi "hinderløyper" av noter, akkorder og temaer. De håndplukkede musikerne kunne være tilstede i musikken." (Terje Isungset, i Jazznytt nr. 2, , 1999)

Desse skildringane kunne passa godt inn i dei reint musikalske rammene som Ekkehard Jost skildra etter sine analyser, men om ein tek Isungsets standpunkt og samanliknar det med det som er sitert over av Gjerstad og Pedersen, ser ein ulike måtar å ta i bruk improvisasjon innanfor frie rammer. Frode Gjerstad snakka om ein meir total fridom, og i tillegg er det andre estetiske preferansar som kjem til uttrykk. Der til dømes Isglem var inspirert av folkemusikk og Supersilent har eit stemningsfullt, melankolsk uttrykk prega av større lydlandksap, var Stavangermiljøet meir direkte prega av amerikansk og kanskje særleg britisk frijazz, naturleg nok med tanke på Gjerstads samarbeid med John Stevens.

Improvisasjon innanfor utradisjonelle rammer gjer altså ikkje automatisk at ein vil knyte seg til det vi kallar for impromiljøet. For den norske mainstreamen i jazzmiljøet gjennom dei siste tjue åra har ikkje spelt mainstream jazz tradisjonelt sett, men vore leikne og eksperimentelle og fått eit godt rykte internasjonalt⁶, då særleg aktørar som til dømes Bugge Wesseltoft, Nils Petter Molvær, Jaga Jazzist, Arve Henriksen og så bortetter. Likevel er der som sagt tydelege estetiske og strukturelle rammer som ligg til grunn for musikken, og Gjerstad og Stavangermiljøet har stått på sida av denne hovudåra i Noreg. Desse distinksjonane og fleire historiske tilbakeblikk kjem vi tilbake til i neste kapittel. I avrundinga her vil eg kjapt greie ut om utviklinga til den greina Gjerstad representerer.

Mot midten og slutten av nittitalet byrja folk å sjå meir og meir til ein anna aktør som skulle vise seg å bli viktig for norsk frijazz: Paal Nilssen-Love. Paal og fleire i hans generasjon som til dømes Per Zanussi, Kjetil Møster, Ingebrigt Haaker Flaten, Eivind Opsvik, Kjetil Gutvik og Håvard Wiik har på ulike måtar tydelege referansar tilbake til sekstitals frijazz. Nilssen-Love har vokst opp

⁶ Dette er til dømes trekt fram fleire stadar i Nicholsons (2005) bok, kanskje særleg ved presentasjonen av Bugge Wesseltoft og Nils Petter Molvær m.fl., s. 148-153.

2.3 Frijazz i Noreg

i Stavanger og hatt tett kontakt med Frode Gjerstad heile vegen. Då han og fleire flytta til Oslo på midten av nittitalet blei det etter kvart ei oppblomstring av frijazz som ein framleis ser spor av i dag. På den tida samarbeida til dømes Nilssen-Love med Bjørnar Andresen (tidlegare nemnt i forbindelse Svein Finnerud Trio) som lenge hadde vore inaktiv som musikar. I tett samarbeid med utestaden Blå, som opna i 1998, hadde musikarane i dette miljøet mykje aktivitet i Oslo i tida framover.

Både Gjerstad, Nilssen-Love og fleire har samarbeida med fleire internasjonale aktørar som til dømes Dave Rempis, Matts Gustafsson, Sten Sandell, Peter Brötzman, Bobby Bradford og Ken Vandermark. Andre innanfor samme miljø har også flytta og slått seg ned utanlands: Håvard Wiik bur no i Berlin, Eivind Opsvik i New York og Ingebrigt Haaker Flaten i Austin. Ein kan trygt seie at dei fleste av desse musikarane i dag er ein del av eit globalt miljø, i større grad enn eit lokalt. Samtidig fungerer dei framleis som pådrivarar for denne musikken i Noreg. Gjerstad har alltid hatt tett kontakt med oppvaksande generasjonar, då særleg jazzstudentar, og har det framleis. Paal Nilssen-Love starta opp festivalen All Ears i 2002, samt festivalen Blow Out! i 2009 som også er ein konsertserie med frijazz, impro' og liknande musikk annakvar tysdag året rundt. Liknande konsertseriar finn ein også ved scener som Biermannsgården, Ila Fysikalske og Labert Oppmøte i Oslo, samt konsertserien PØKK i Trondheim, Playdate i Bergen og mange fleire. Fleire jazzstudentar ved linjene i både Trondheim, Bergen, Stavanger og Oslo tek i dag til med frijazz og får utfolde seg ved desse scenene.

Men miljøet er også samansett og kanskje enda meir komplekst i dag enn det har vore nokon gang før. Slik det har vore heile vegen i andre delar av verda har ein også i Noreg sett tett kontakt mellom frijazzmiljøet og samtidsmusikarar, dette ser vi til dømes med Lene Grenager, Michael Duch, Rolf-Erik Nystrøm og ikkje minst Maja Ratkje i Noreg. Sistnemnte har også hyppig bruk av elektronikk og støyelement, i likskap med ein anna viktig samarbeidspartner med norske frijazzaktørar: Lasse Marhaug. Elektronikk og støymusikk har vore eit naturleg element i miljøet som har vokst fram og er i dag mykje brukt blant unge improvisasjonsmusikarar.

Flesteparten av dei som spelar frijazz i Noreg i dag har bakgrunn frå nevnte utdanningsinstitusjonar, i likskap med dei fleste som i det heile tatt spelar utøvande jazz i Noreg. Samtidig har autodidakte utøvarar som Sidsel Endresen og Frode Gjerstad også hatt stor innverknad på ulike delar av norsk improvisasjonsmusikk, og særleg det Frode representerer står kanskje litt i konflikt med det som vert undervist ved dei ulike jazzinstitusjonane, og også her kan ein sjå skilnader frå ein slags "mainstream" og utkanten representert ved Gjerstad og hans etterfølgarar. Det

2.3 Frijazz i Noreg

er med andre ord eit rikt og mangfoldig miljø i Noreg i dag, som i stor grad voks fram frå og med slutten av nittitalet, naturlegvis ikkje uavhengig av føregangspersonar som Frode Gjerstad og fleire.

3 Presentasjon av funn

I denne hovuddelen av oppgåva vil eg presentere mitt prosjekt og dei funna eg meiner er sentrale. Argumentasjonen eg legg fram er ikkje uproblematisk, og samanlikna med tidlegare forskning på liknande tema, kanskje særleg i Noreg, har eg etter kvart basert meg på andre premiss enn det eg har sett frå tidlegare. Kva ein i dag meiner med omgrep som frijazz, fri improvisasjon, impro' og så bortetter vil som regel vere uklart utan at ein gjer greie for ein del premiss først.

Gjennom mine intervju har eg funne andre element enn akkurat fri improvisasjon som det definerande. Der er til dømes skilnader mellom ulike måtar å ta i bruk fri improvisasjon i sin musikk, ulike estetiske preferansar som rår innanfor ulike retningar og ulik motivasjon som ligg bak val av stil og metode for ulike utøvarar. Ein kan med andre ord skilje mellom fri improvisasjon som metode, eller rettare sagt ein omgrep for fleire ulike metodar, og fri improvisasjon som sjanger eller stilart. Samtidig vil eg argumentere for at å omtale 'fri musikk' eller 'fritt improvisert musikk' som ein samla stilart ikkje vert dekkande.

Min bruk av omgrepet *frijazz* er derfor basert på å kunne ha ein relativt klar distinksjon mellom ulike retningar innanfor improvisasjonsmusikk, der det eg ser på som frijazz også er den greina eg har retta mitt hovudfokus mot. Samtidig som eg vil gjere greie for kva som konstituerer denne greina, må eg også gjere greie for kvifor eg kan skilje mellom desse ulike retningane, og dømer på slike distinksjonar vert presentert heile vegen. Samtidig vil eg bruke dei neste sidene på å presentere dei grunnleggande elementa som legg opp til denne tankegangen i mitt prosjekt.

Aller først vil eg starte med ein kort presentasjon av informantane eg har fått snakke med i forbindelse med prosjektet. Deretter følgjer ein presentasjon av feltet eg har konsentrert meg om og drøfting av kva som definerer dette, samt kva som skiljer det frå andre retningar. Denne tråden vert fulgt opp i resten av teksten gjennom presentasjon av mine funn sortert i ulike tema som frijazzens uttrykk, informantanes tankar om utøvinga av musikken, ulik grad av improvisatorisk fridom og politiske haldningar i og til musikken.

3.1 Presentasjon av informantar

Informantane i mitt prosjekt kan grupperast på fleire måtar. Først og fremst er dei valgt ut basert på deira bakgrunn som musikarar med omsyn til deira tilknytning til norsk frijazz, og i den forstand kan dei delast i to kategoriar: Som representantar for frijazzmiljøet og som musikarar med kjennskap til dette miljøet, men som av ulike grunnar likevel ikkje er heilt 'innanfor'. Med utgangspunkt i mi problemstilling, *Korleis definerer musikarane sin eigen praksis og sitt felt?*,

3.1 Presentasjon av informantar

gjekk eg inn i denne framgangsmåten med von om at dei ulike svara kunne hjelpe meg å forstå både kva som definerte den ytste greina, frijazzen, og kva som gjorde at dei utanfor *ikkje* var ein del av denne greina. Den sistnevnte problemstillinga vil igjen kunne hjelpe å forklare kva som konstituerer norsk frijazz. Desse skilla er ikkje alltid like klare, og sjølv om ein kan freiste å sette opp kategoriar vil der alltid vere flytande overgangar og ikkje minst aktørar som er aktive innanfor fleire greiner og stilartar innanfor både jazz og fri improvisasjonsmusikk.

Medan desse spørsmåla skal diskuterast vidare i teksten skal vi no først gå gjennom dei informantane eg har nytta i denne omgangen og kort presentere kven dei er og kva dei gjer.

Ståle Liavik Solberg

Ståle Liavik Solberg (født 1979 i Hamar) var den første av informantane eg kom i kontakt med i forbindelse med dette prosjektet. Gjennom Konsertforeninga⁷ (Konsertforeninga 2012) har Ståle ansvar for konsertserien Blow Out! og er elles ein aktiv trommeslagar innanfor frijazz og improvisasjonsmusikk med eit internasjonalt nettverk.

Blow Out! blei starta som ein festival som Solberg oppretta i samarbeid med Paal Nilssen-Love, og i dag er der ved puben og konsertstaden MIR i Oslo annakvar tysdag gjennom skuleåret. Serien har eit relativt breitt fokus innanfor improvisasjonsmusikk, både norsk og internasjonalt, men samtidig har nok brorparten av dei som spelar der jazzbakgrunn på ein eller anna måte. Unntak er der naturlegvis, med aktørar frå ein klassisk bakgrunn, støymusikarar og kanskje ein og anna punk- eller rockemusikar som fokuserer på fri improvisasjon. Slik sett er programmet Blow Out! eit godt døme på korleis dette miljøet er sett saman.

Som musiker har Solberg vore ein del av Stavangermiljøet då at han tok sin bachelor i jazz ved Universitetet i Stavanger, og deretter flytta vidare til Oslo. I sitt intervju fortalte Solberg at kontakta med Frode Gjerstad og det såkalte Stavangermiljøet var viktig i samband med valget om å flytte til Stavanger:

"Altså, det var en sterk motivasjon at jeg var veldig interessert i fri musikk. Jeg kjente Frode Gjerstad fra før, og kjente til flere andre som bodde i Stavanger som kan relateres til den musikken i en eller annen form. Så, altså, jeg spilte jo jazzmusikk, eller, konvensjonell jazzmusikk også. Men hovedinteressen var mot frijazz og impro'." (Solberg, 2013)

I Stavanger starta Ståle duoen Motsol saman med vokalisten Stine Janvin Motland. Det prosjektet blei også utgangspunktet for deira masterstudie ved Norges Musikkhøgskole, og der hadde dei også

⁷ Konsertforeninga er ein mindre organisasjon som står bak fleire konsertseriar som vert presentert på ulike scener i Oslo. I tillegg til Blow Out! er det til dømes seriar som Death Jazz, FemmeBrutal! og (Kjetil) Gutvik Ukentlig. Sjå også konsertforeninga.no (2012).

3.1 Presentasjon av informantar

rettleiarar som Sidsel Endresen, Maja Ratkje, Martin Küchen, David Stackenäs og Håvard Wiik, i tillegg til prosjekt med Frode Gjerstad. Solberg fortel at dei ulike prosjekta hadde til felles at det var opent og fritt i utgangspunktet, samtidig som dei hadde ulike fokus: "Martin Küchen og David Stackenäs ville påvirket oss veldig forskjellig fra det Frode Gjerstad ville," forklarte han (ibid).

I dag er Solberg godt etablert innanfor impro'-miljøet og turnerer med musikarar som til dømes John Russell, som har vore ein viktig aktør hjå den Britiske improvisasjonssцена sidan syttitalet⁸, og elles er han framleis i samarbeid med aktørar som Gjerstad og Nilssen-Love i tillegg til yngre artistar som den danske saksofonisten Mette Rasmussen, som har vore aktiv i Noreg dei siste åra. Samanlikna med til dømes Nilssen-Love har ikkje Solberg alltid eit skyhøgt volum i spelinga si, men det er som regel høgt tempo og høg intensitet i hans stil som trommeslagar.

I samband med denne oppgåva er Solbergs rolle både som musikar og konsertarrangør interessant. Som musiker er han ein sentral aktør innanfor sitt miljø, og hans posisjon i miljøet vert også forsterka av rolla som arrangør på den måten at han er viktig for å halde miljøet levande og aktivt i Oslo. Som arrangør har han naturlegvis også ein slags maktposisjon då han både silar ut og presenterer aktørar for publikumet i Oslo.

Frode Gjerstad

Som ein ser fleire antydingar til i del 2 er Frode Gjerstad (født 1948 i Stavanger) ein av dei aller mest sentrale aktørane innanfor frijazz i Noreg. Som musikar er Gjerstad autodidakt og har mykje av si erfaring frå samarbeidet med den britiske trommeslagaren John Stevens, og skildra han med stor entusiasme, både som mentor og musikar:

"Eg hugsar når eg spilte sammen med John første gangen. Eg holdt jo på å pisse i buksa! Eg hørde jo plutselig at han holdt på med ein ting på basstromma, og ein anna ting på hi-hatten, ein tredje ting på ride-symbalen og ein fjerde på skarpen, sant vel? Så der var det plutselig masse moglegheiter. Eg kunne spille saman med skarpen, eg kunne hoppe over og spille saman med hi-hatten, gå ned til basstromma, og sånn, sant vel? Og det samarbeidet med John, det var jo tretten år *workshop*, egentlig. Altså, han var jo utrolig gavmild i all sin kunnskap, og delte allting med seg. Og han var ein veldig stor inspirator." (Gjerstad, 2013)

Samarbeidet med Stevens starta saman med tidlegare nemnde pianist Eivin One Pedersen med trioen Detail. Men Pedersen braut samarbeidet allereie i 1982 (Hazell and Adams, 2014). I sitt intervju forklarte Gjerstad at brotet kom etter ei konflikt i Kongsberg mot slutten av ein turné: "For me hadde då slåst lite grann musikalsk sett. (...) Det var ei slags estetikk-ueinighet" (2013). Etter

⁸ Der er lite informasjon om Russell tilgjengeleg anna enn til dømes ein kort biografi/omtale hjå til dømes All About Jazz: 2014b. John Russell [Online]. allaboutjazz.com. Available: <http://musicians.allaboutjazz.com/musician.php?id=3980#.UzfgrdzcGRA> [Accessed 30.03.2014 2014].

3.1 Presentasjon av informantar

det var musikarar som Johnny Dyani, Paul Rogers, Kent Carter og Bobby Bradford også vore involvert i samarbeidet mellom Gjerstad og Stevens (Hazell and Adams, 2014).

Å forstå innverknaden frå Stevens er avgjerande for å forstå Gjerstad som musikar, både med omsyn til estetikk og stilistisk arv, politiske og haldningsmessige aspekt, og ikkje minst sambandet mellom desse elementa. Det er nok til dømes samarbeidet med Stevens Sidsel Endresen sikta til då ho i sitt intervju skildra stilen til Gjerstad som noko som stammar frå ein "engelsk fri-form skole" (Endresen, 2014). Gjerstad snakkar om eit rytmisk, sterkt dialogbasert fokus i musikken som skriv seg tilbake til Ornette Coleman, slik som opplevinga han skildra over.

Frå nittitalet og framover har Gjerstad vore aktuell med utallige konstellasjonar og har stadig kontakt med nye generasjonar musikarar som er på veg opp i impro'-miljøet, noko som har vore tilfelle med både Paal Nilssen-Love, Guro Moe, Ståle Liavik Solberg og Fredrik Luhr Dietrichson som er aktuelle i samband med denne intervjurekka.

Paal Nilssen-Love

Paal Nilssen-Love (født 1974 i Stavanger) er oppvaksen med foreldre som dreiv jazzklubb og blei tidleg utsatt for frie former for jazzmusikk. I samband med oppveksten i Stavanger kom han også tidleg i kontakt med Frode Gjerstad og Didrik Ingvaldsen og har samarbeida med Gjerstad jamt fram til i dag, til dømes i prosjekt som Gjerstads Circulazione Totale og Frode Gjerstad Trio. Tidleg nittital studerte Nilssen-Love hjå Jazzlinja ved i Trondheim og har i etterkant vore involvert i mange prosjekt med musikarar han studerte saman med der. Av desse er kanskje bassist Ingebrigt Håker Flaten ein av dei viktigaste, og saman utgjer dei to kompet i band som Atomic, The Thing og Scorch Trio.

Samarbeidet med Peter Brötzman er også viktig å nemne, og både Flaten og Brötzman er gode representantar for den type uttrykk Nilssen-Love er mest kjent for, nemleg svært energisk og tung frijazz, både når det gjeld volum, intensitet og tempo. Både når andre snakkar om han og når han sjølv skal skildre og snakke om sin eigen musikk er 'energi' eit heilt sentralt stikkord, og Nilssen-Love er hovudsakleg kjent for å ha store mengder av det - i alle samanhengar. Nilssen-Love er også berykta for ein enorm aktivitet både i form av plateutgjevingar, med ein diskografi som omtrent ingen har kontroll på, og svært mange spelejobbar over heile kloten i året. Sjølv fortalte han om mellom 180 og 200 jobbar dei to siste åra i sitt intervju (Nilssen-Love, 2014).

Som nemnt i del 2 er Nilssen-Love sentralt plassert i oppblomstringa av frijazz og improvisasjonsmusikk i Oslo (og Noreg) frå seint på nittitalet. Reint konkret dreier Nilssens-Loves engasjement seg om både samarbeid med Blå, festivalen All Ears og ikkje minst Blow Out!. Medan

3.1 Presentasjon av informantar

han i dag er mest utanlands er framleis Blow Out!- og All Ears-festivalen ein sentral del av hans virke, og han har også eit engasjement i å oppsøke yngre generasjonar med eit av sine siste prosjekt, Paal Nilssen-Love Large Unit, som han sjølv ser som ein parallell til hans eiga erfaring med Gjerstads Circulazione Totale: "Så eg har erfaring frå tentetten og Circulazione og så vidare, så kan de få erfaringen min" (ibid)⁹.

Guro Moe

Guro Moe (født 1983 i Hamar) er også ein sterk representant for improvisasjonsmiljøet i Oslo, både som bassist og arrangør bak All Ears-festivalen. Som musikal har ho interesse for og aktivitet innanfor stilartar som både minimalisme, støymusikk, rock og frijazz (Moe, 2014). I sitt intervju held ho fram Ingebrigt Håker Flaten og Mads Eilertsen som viktige førebilete, særleg i norsk samanheng. Som improvisasjonsmusiker har ho kanskje ein meir minimalistisk og innadvendt stil enn til dømes Gjerstad og Nilssen-Love og i si eiga skildring av seg sjølv som improvisasjonsmusiker fortel ho om det ho gjer som ein "lydorientert improvisert musikk" som noko anna enn frijazz (ibid).

I vegen fram mot det uttrykket ho har i dag heldt Moe fram eit breidt spekter (i alle høve innanfor improvisasjonsmusikk) av mennesker ho har møtt på vegen, som Fred Frith, Hild Sofie Tafjord, Joëlle Léandre og ikkje minst Frode Gjerstad. Vidare fortalte ho også om Else Olsen Storesund som introduserte henne for komponistar som Christian Wolff og John Cage (ibid). Moe plasserer med andre ord seg sjølv i eit landskap mellom frijazz og improvisasjonsmusikk med røtter i klassisk musikk og samtidsmusikk. Samtidig presenterte ho narrativen slik at det var gjennom kjennskap til utøvarar som Charles Mingus og Charlie Haden, samt inspirasjon frå nemnte Flaten og Eilertsen, og frijazzorienterte band ho deltok i gjennom utdanninga ved Universitetet i Agder og vidare til musikkhøgskulen i Oslo at ho gradvis blei introdusert for denne andre sida av improvisasjonsmusikken og utvikla den meir innadvendte "lydorienterte" stilen ho har i dag.

Moe er også ein av kun to kvinnelege informantar i dette prosjektet, og er elles også ein av påfallande få kvinnelege representantar for frijazz-miljøet, og dette tilegnar ein ekstra relevans til hennar deltaking. Samtidig er ho uansett ein heilt naturleg aktør å vende seg til med omsyn til hennar daglege virke, med fleire aktuelle prosjekt og eit nettverk innanfor både den meir ekspressive frijazzscena og den retninga som peikar meir mot samtidsmusikk.

⁹ Både "tentetten" og "Circulazione" viser truleg til Gjerstads prosjekt 'Circulazione Totale' som han stadig har kommt tilbake til, men der, naturleg nok, samansetninga av folk har endra seg mykje gjennom åra. Large Unit er band med liknande samansetning: Dobbelt komp (bass og trommer), gitar, blåserekke og Lasse Marhaug på elektronikk.

Fredrik Luhr Dietrichson

Fredrik Luhr Dietrichson (født 1988 i Haugesund) er den yngste av informantane i dette prosjektet og er også ein representant for den yngste generasjonen av etablerte musikarar innanfor dette miljøet i dag. Dietrichson er bassist i ei rekkje grupper som rører seg meir eller mindre innanfor frijazz og improvisasjonsmusikk som Moskus, Skadedyr, Shotgun, PGA og Wolfram. Dei to sistnemnte er kanskje det som står nærast ein typisk frijazz-tradisjon, stilistisk sett.

Etter jazzutdanning frå Sund folkehøgskule, Universitet i Stavanger og til slutt ein bachelor ved NTNU, har han no base i Oslo som utøvande musikar og er ein del av eit blomstrande miljø og ein generasjon jazzmusikarar som er i ferd med å slå seg opp både nasjonalt og internasjonalt¹⁰. I sitt intervju fortalte Dietrichson om ei utvikling der han og andre på Sund Folkehøgskule var opptekne av amerikansk sekstitals frijazz, og held vidare fram året i Stavanger, der han fekk undervisning frå Per Zanussi og i tillegg kom i kontakt med Frode Gjerstad, som viktig for hans omgang med frijazz og improvisasjonsmusikk (Dietrichson, 2014).

Også Dietrichson heldt fram kombinasjonen av kjennskap til seksistals frijazz og 1900-tals samtidsmusikk som sentralt i hans forhold til improvisasjonsmusikk, som mellom anna kjem fram i hans omtale av Zanussi:

"Og der hadde eg Per Zanussi som basslærer. Og han var ganske tidlig forbilde for meg når eg begynte å høyre på desse norske artistene, for han har liksom ein fot i ganske bra håndverk og liksom klassisk, eller meir sånne tradisjonelle ting. Samtidig som han spiller mykje fritt og over i samtidsting og sånn, då. Så det var veldig inspirerende." (ibid)

I forlenginga av det aspektet trekte han også fram utdanninga ved NTNU, der han tok i mot undervisning frå Michael Duch, og i likskap med Moe kjem namn som Christian Wolff, John Cage opp, i tillegg til Morgan Thelman. Slike inspirasjonskjelder er kanskje mest aktuelle i forbindelse med gruppa Skadedyr, som er eit stort ensemble leia av Heida Mobeck og Anja Lauvdal, med meir eklektiske referanserammer enn til dømes Wolfram.

I trioen Wolfram spelar Dietrichson saman med trommeslagar Jan Martin Gismervik og saksofonist Halvor Meling, og meiner sjølv at dei har ganske klare frijazz-referanser. Dei tre har kjent kvarandre sidan tida på vidaregåande skule i Haugesund, og har også eit slags slagord dei knyter til gruppa: "Frijazz til folket!" (ibid). Eit interessant utsagn som vi skal kome tilbake til seinare.

¹⁰ Band som Hanna Paulsberg Concept, Skadedyr og Moskus har dei siste par åra fått meir og meir merksemd i media i Noreg og hjå internasjonale jazz-skrifter som allaboutjazz.com, i tillegg til omfattande turnéar både i Noreg og Europa.

3.1 Presentasjon av informantar

Rolf-Erik Nystrøm

I det stilistiske landskapet mellom frijazz, samtidsmusikk og meir mainstream norsk jazz er kanskje saksofonist Rolf-Erik Nystrøm (født 1975 i Lørenskog) ein av dei mest spennande musikarane ein kan ta føre seg. Med sitt tekniske, musikalske og teoretiske overskot vil nok mange sjå på Nystrøm som ein slags kameleon som vekslar bevisst mellom ulike stilar, uttrykk og miljø. I sitt intervju var det også eit tydeleg poeng for Nystrøm at han ikkje ville henge seg opp i ein stil, men jobbe innanfor mange ulike stilartar.

I dag vil kanskje dei fleste først og fremst kjenne Nystrøm som ein samtidsmusikar, på grunn av hans utdanningsbakgrunn som klassisk saksofonist og hans arbeid med større og mindre orkester, samt gruppa Poing, der han spelar med Håkon Thelin og Frode Haltli. Slik det kom fram av hans intervju er nok ikkje 'samtidsmusiker' ein merkelapp han har noko særlig i mot:

"For meg så er det veldig viktig å understreke at samtidsmusikk, eller samtidskunst, ikke er en stil. Men det er en holdning. Og jeg tror jeg har det med meg i veldig mye av det jeg gjør. Men, jeg har liksom prøvd å sidestille mange stilarter, så jeg har ofte blitt, kanskje, litt vanskeligere å definere enn for eksempel Matts Gustavson som gjør en... Han gjør'ke en, men han gjør mer eller mindre en type ting. Han gjør sin stil i alt, mens jeg har min ting når jeg spiller solo og sånn, men jeg jobber så mye med forskjellige stiler, og setter veldig pris på det. Så det gjør også at jeg spiller klassisk musikk med orkester, og barokkmusikk med barokkmusikere, og folkemusikk med forskjellige sånne ting og. Samtidig som jeg hele tiden har et eget uttrykk, men er veldig glad i å absorbere nye ting, og prøver å lære meg det ordentlig." (Nystrøm, 2014)

Denne haldninga og evna til å sette seg grundig inn i ein måte å spele på er nok i stor grad det som definerer Nystrøm som musiker. Derfor kan han i stor grad, til trass for at både han og mange andre vil plassere han andre stadar stilistisk, skrive seg inn den gruppa av musikarar som var med på å etablere Oslomiljøet for frijazz vi ser i dag, saman med nemnte musikarar som Ingebrigt Håker Flaten, Paal Nilssen-Love og mange fleire.

Sjølv om Nystrøm har vore med på dette dei siste ti-femten åra, og set pris på dette miljøet, vil han nok ikkje identifisere seg med alt han meiner den musikken står for: "Så derfor så er jeg ikke en sånn naturlig del av det, hva skal vi si, strenge (...) frijazzmiljøet" (ibid). Dette utsagnet kan settast i samband med hans motstand mot å 'låse' seg i ein stil, og det er nettopp som ein *stil* og ein tradisjon han definerer frijazzen. Hans tilknytning til frijazzmiljøet oppstod i kraft av hans virke som improvisasjonsmusikar i miljøet rundt Ny Musikk (ibid), og er nok eit døme på korleis improvisasjons-musikken kan vere ei bru mellom jazz og anna samtidsmusikk. Denne fascinerande mellomposisjonen gjer han også til ein svært interessant informant.

Sidsel Endresen

Skal ein skrive noko om norsk improvisasjonsmusikk, nesten uavhengig av stil og andre rammer, er vokalist Sidsel Endresen (født 1952 i Trondheim) umogleg å kome utanom. I tillegg til at ho har vore ein viktig figur i norsk jazz sidan åttitalet er ho også ein pioner når det kjem til vokalimprovisasjon, og har utvikla ein heilt særeigen stil og teknikk på dette feltet.

Medan ho for mange kanskje er kjent for samarbeidet med Jon Ebersen på åttitalet, og då særleg albumet *Jive Talking* frå 1981, som framleis står som eit viktig album i norsk jazzhistorie. Vidare hadde Endresen eit prosjekt med tilknytning til ECM som resulterte i albumet *So I Write* (1990) med profilerte musikarar: Django Bates, Nils Petter Molvær og Jon Christensen. Vidare gjennom nittitalet og fram til 2002 var duosamarbeidet med Bugge Wesseltoft, ein anna stor skikkelse i norsk jazz, også fruktbart og resulterte i tre album. Alt dette plasserer Endresen sentralt i norsk jazz i dag, samtidig som den meir eksperimentelle sida av hennar praksis har blitt meir og meir dominerande.

Sjølv skildrar Endresen hennar utvikling som improviserande vokalist som ein "gradvis prosess" (Endresen, 2014) som tok til allereie på åttitalet, om ikkje før:

"(...) det med å jobbe improvisert kommer (...) opprinnelig ut av en frustrasjon. Over det som på en måte lå litt i kortene da. (...) Jeg e'kke så veldig begeistra for scat-sang. (...) Også fordi at jeg syns at det egentlig ikke er på stemmens premisser. Det er imitasjonen av andre instrumenter. Og da er det en litt sånn automatisk adaptasjon også da, av adferden til disse instrumentene. Fraseringsmessig. Jeg hadde jo andre, mindre band, ved siden av Jon Ebersen Group (...) med sånn som Jon Balke, Nils Petter Molvær, Audun Kleive, Jon Christensen. Litt sånn forskjellige type konstellasjoner. Og så Eivinn One Pedersen. (...) Så jeg hadde sånne små band hvor jeg liksom drev med litt andre ting (...) enn jeg gjorde med Ebersen, da. Sånn kontinuerlig fra tre og åtti-fire og åtti, tenker jeg. (...) Altså i løpet av den prosessen, så begynte jeg jo også å (...) jobbe i litt andre musikalske landskap enn, på en måte, vers-refreng-formen, da." (ibid)

Endresen skildrar ei indre drivkraft mot å utforske teknikkar der ein kan improvisere på "stemmens premisser", og skape det ho kallar utvida vokalteknikkar. Og meir enn noko anna er det nok, som ho forklarte sjølv, dette arbeidet som skildrar henne som musiker:

"Altså, jeg er i et veldig vokalt definert land. (...) Så jeg vet ikke, hva slags skole tilhører jeg? Altså jeg tenker omkring det som jeg holder på med, og som på en måte har manifestert seg relativt tydelig da, de siste årene. (...) Altså sånn begynnelsen av to tusen-tallet. (...) Så syns jeg at det liksom har fått såpass størrelse og karakter på seg. (...) Men er jo da utvikla med utgangspunkt i stemmen for

3.1 Presentasjon av informantar

midt vedkommende. Og all den lydlige forskninga der. Og hvordan jeg som instrument, på en måte, skal kommunisere med andre instrumenter." (ibid)

Samtidig som hennar eige arbeid som vokalist og utforsking av utfordringar som er der har skapt den stilen ho representerer er det også relevant å sjå på kva slags musikarar ho har samarbeida med i arbeidet ho har gjort her, kanskje særleg dei siste ti-femten åra.

Eit sentralt fellestrekk med mange av hennar samarbeidspartnarar, til dømes Christian Wallumrød, Helge Sten, Jan Bang, Erik Honoré, Stian Westerhus, Ståle Storløkken og Thomas Strønen, er utstrakt bruk av elektronikk, i form av looping, sampling og effektbruk. Dette er ikkje noko Endresen er kjent for å drive med sjølv, men ho er altså stadig aktuell i settingar der dette er sentralt i uttrykket, og denne type bruk av elektronikk er i seg sjølv noko som ikkje er så veldig typisk for det landskapet vi freistar å definere i denne oppgåva, men heller (og det kjem også fram av samarbeidspartnarane over) i dei mest sentrale delane av det norske jazzmiljøet dei siste tjue åra. Sjølv skildrar Endresen dette som eit "tabufritt" miljø, i motsetjing til andre som "er så puristiske at ingenting skal gå i time. Det skal ikke vere melodi og et cetera" (ibid).

Arve Henriksen

Den siste informanten eg skal presentere her er Arve Henriksen (født 1968, oppvaksen i Sykkylven og i Stryn). Henriksen er ein allsidig musiker og dei siste åra er han kanskje mest kjent for soloprojektet sitt, der han, framleis med fokus på trompeten som hovudinstrument, eksperimenterer med mange ulike instrument (t.d. kyrkjeorgel og diverse perkusjon), i tillegg til sampling og elektronikk. Sjølv trekk Henriksen fram samarbeidet med tidlegare nemnte Erik Honoré og Jan Bang i utviklinga av dei ulike utgjevingane i soloprojektet hans:

"Og eg har lært masse av Jan og Erik, som er popmusikarar i utgangspunktet, sant! (...) Dei er popmusikantar, og kva er det dei har gjort? Jo, dei har stramma opp Arve Henriksen med *Cartography*, eller med *Chiaroscuro*, eller då den her, *Places of Worship*." (Henriksen, 2014)

I likskap med Nystrom og Endresen gjer Henriksen her eit poeng ut av det å vere open stilistisk sett, og det er nok også noko som er viktig for å skildre hans musikalske virke.

Samtidig er også improvisasjon innanfor frie rammer, eller i alle høve utradisjonelle rammer, også viktig i Henriksens virke, og han er primus motor for tidlegare nemnte prosjekt Supersilent og improviserer også i mange andre konstellasjonar og prosjekt. Men han har ein eige syn på improvisasjon han greia ut om i sitt intervju:

"Improvisasjon er eit fint begrep. Og fri musikk og alt det der, men eg tenker: Kva om ein bruker ordet 'orkestrering', då? Så eg har komt meir og meir over til at eg likar å kalle det fri orkestrering. (...) Så du kan kalle meg berre sånn "friorkestereringsmusiker". Hehe! (...) Eg

3.1 Presentasjon av informantar

kjenner at eg føler meg litt meir moderne i livet, viss eg brukar orkestrering som begrep, meir enn improvisasjon. Og improvisasjon det blir litt sånn... Ja. Det er eit gammaldags ord." (ibid)

Dette utsagnet kom i forlenginga av at Henriksen aktivt, som musikar, tok avstand frå det eg freistar å skildre som frijazzmiljøet, både på grunn av oppfatninga av miljøet som strengt, jamfør Endresen og Nystrøm, men også på grunn av det estetiske som kolliderer med hans egne ideal:

"Eg oppdaga i alle fall med den musikken at den var ganske hard og krass, og det var liksom skrik og skral og litt sånn. Det skal vere så jævla høgt, eller det skal vere veldig fortetta. Og det skal liksom vere, det skal vere i opprør. Det er opprørsk musikk." (ibid)

Sjølv er Henriksen kjent for å lage varme lydlandskap, og er inspirert av utøvarar som Nils Petter Molvær, og kanskje aller mest Jon Hassel.

Desse utsagna illustrerer godt årsaken til at Henriksen var interessant som informant til dette prosjektet: Ein musikar med jazzbakgrunn, med fri improvisasjon som ein viktig del av sin eigen praksis, men som likevel på mange måtar står fjernt frå det som er det norske frijazz- og impro'-miljøet i dag. Samtidig har han hatt kontakt med dei eg vil plassere i kjerna av dette miljøet ved fleire høve, og har brei kjennskap til det miljøet i tillegg til eit breidt nettverk og lang fartstid i norsk jazz elles.

3.2 Friimprovisasjon som eit felt?

Fri improvisasjon som metode vert nytta innanfor mange ulike stilretningar, og improvisasjon som eit fenomen i seg sjølv er urgammalt, som dei fleste andre metodar ein kan nytte for å uttrykke seg musikalsk. I dette avsnittet og det neste vil eg sjå på korleis ein kan gjere avgrensingar innanfor dette feltet, då det er nettopp ei slik avgrensing som ligg til grunn for resten av diskusjonen i denne teksten. Slike avgrensingar er aldri uproblematisk, og det er ikkje utan grunn at fleire musikarar tek avstand frå å bli plassert innanfor til dømes 'jazz'-båsen eller andre kategoriar både akademikarar og journalistar gjerne vil plassere folk i.

Jamfør korleis tidlegare nemnte Baskerville (1994) skildra korleis jazzomgrepet blei oppfatta som nok ei form for undertrykking blant fleire i det afroamerikanske frijazzmiljøet, har motstand mot omgrepet også vore tilstades blant norske musikarar (riktig nok av litt andre årsaker), inkludert nokre av dei som har blitt intervjuet til dette prosjektet. Til dømes Arve Henriksen, då han snakka om å bli nominert i jazzkategorien til Spellemannprisen, medan kollega Christian Wallumrød blei nominert i kategorien samtidsmusikk:

"(...) eg meiner eg burde heller vere i ein heilt anna kategori, sånn sett. (...) Og han har jo jobba seg ut av dette her jazz-skalet, sant? (...) Eg veit'kje kva han vil, men (...) når eg har kjent han ein del

3.1 Presentasjon av informantar

opp gjennom åra så trur eg at han (...) sitter heime no og er pisse-stolt over at han har jobba seg ut av dette her helvetes klamme jazzgrepet, altså. (...) Det er ein sånn utruglig idiotisk labeling. (...) Og det går jo inn i retning av kor er det vi spelar hen, og, okey, vi skal på Victoria scene, og kanskje av og til på Riksscenen. (...) Så har du gått i Trondheim, liksom. Vi liksom blir putta inn i desse her greiene. (...) Oslo burde hatt berre sånn "Den frie musikkscene" som berre (...) presenterte *musikk*. Og drite i å ha folkemusikkscena og jazzscena, og desse her greiene. Det skulle berre vore musikk! Og så kunne ein hatt blandingsgreiene. Det er jo det som samfunnet elles er. Vi musikarar, vi, jamt over, likar å jobbe med forskjellige folk. Og vere, liksom, musikarar. Og jobbe med musikk. Og så er det nokon som vil sikkert vere jazzmusiker, då, eller nokon som vil vere definert som folkemusiker. Men eg tenker det, at ting er opnare enn som så! Og eg klarer i alle fall ikkje personlig å skulle berre havne i ein type ryggsekk her, altså. (...) For meg er det ein ressurs å bli blanda med andre typer stilistiske ting." (Henriksen, 2014)

Dette og andre liknande utsagn kan på den eine sida sjåast i forlenginga av det som både Endresen, Nystrøm og Henriksen meiner: At ein generelt ikkje vil sverge til ein type stilart og at det heller er andre ting som er viktig, slik som at Rolf-Erik Nystrøm er meir oppteken av *kvifor* ein gjer det ein gjer, enn korleis det høyrer ut: "Jeg e'kke så interessert i klangen aleine, jeg er veldig interessert i hvorfor" (Nystrøm, 2014). Samtidig fortel dei konkrete angrepa mot jazzomgrepet i seg sjølv noko om opplevinga musikarane har av nettopp dét omgrepet, og det kan kanskje sjåast i samband med Derek Bailey's (1992:52-53) påstandar om korleis element i jazzen kan kvele fridomen og den naturlege utviklinga i improvisasjonen.

Denne motstanden mot å bli sett i bås, samt motstand mot jazzomgrepet spesielt, var mindre tydeleg blant dei eg i dette prosjektet rekna for å vere meir innanfor frijazz-tradisjonen, kanskje særleg Nilssen-Love og Gjerstad. Men samtidig ikkje heilt fråverande. Fredrik Dietrichson hadde ganske klåre tankar om korleis dei ulike prosjekta, PGA og Wolfram¹¹ hans kunne forklarast stilistisk:

"Når eit band har holdt på ei stund så føler me at det har eit *sound*, eller ein vil identifisere seg sjølv med eit sound då. Sånn som Wolfram (...). Eller, då tenker eg annerledes enn når eg spiller med PGA. For å ta dei to som begge er fritt improviserte og det er ingenting som er bestemt. Men det låter alltid forskjellig, og kanskje det låter alltid likt seg sjølv, på ein måte då. (...) Ein vil på ein måte både låte som seg sjølv, samtidig som ein vil låte friskt og nytt. Så det er eit sånt dilemma der (...). Så me er kanskje frijazz i den forstand i at me har masse inspirasjon som me ikkje legger sjul på, på ein måte. Ja, det er jo Halvor Meling på sax. (...) Han har hørt masse på desse frijazzsaksofonistene som eg nevnte. Albert Ayler, og Ornette Coleman og opp til Peter Brötzmann og Evan Parker og litt sanne ting. Og det samme gjelder både mitt spill og Jan Martin sitt spill med den trio'en der. Der tenker me litt den frijazz-inspirasjonen. Mens i PGA, som er då ein duo, med

¹¹ Wolfram er ein trio med trommeslagar Jan Martin Gismervik og saksofonist Halvor Meling, medan PGA er duoen Dietrichson har med nemnte Gismervik.

3.1 Presentasjon av informantar

meg og Jan Martin. (...) Skjært ned til det ein egentlig har lyst til å gjør, kanskje då. Sånn som med PGA så er det bare trommer og bass, og der jobber me med heilt, heilt andre teksturar. Der spiller me heilt annerledes enn når me spiller med Halvor, i Wolfram. Så ein kan kanskje seie at PGA er mye meir over i den klassiske, samtids-improen. Der det er mykje mindre jazz igjen. Verken, altså, estetikken og form eller lydbilde. Så der jobber me mot å bryte opp formene på ein annen måte, mens i Wolfram vil me kanskje jobbe med ei meir klassisk oppbygging. Jazz-form."

(Dietrichson, 2014)

I likskap med Nystrom er Dietrichson relativt tydeleg på at han rører seg innanfor ulike stilretningar innanfor improvisert musikk, og er sjølv bevisst på kva tid han gjer det eine eller det andre. Dei fleste vil nok vere samde i at slike stilretningar, og grupperingar med omsyn til kva slags stilretning ein går i, eksisterer, men i likskap med Henriksen er der altså mostand mot slike kategoriar i frijazzmiljøet, og Ståle Liavik Solberg la det fram som eit av fleire mål bak drifta av Blow Out!-konserter å bryte ned slike barrierer:

"[Vi forsøker] at det skal vere åpent sånn at vi involverer så stor del av, hva skal man si, impromiljøet, altså, spesielt i Oslo, [og] helst etter det mer i Norge også. Men at det involverer også en del som (...) ikke nødvendigvis (...) jeg personlig liker veldig bra. (...) Altså, folk jobber mer eller mindre mot det samme innenfor miljøet, selv om noen ting låter annerledes og selv om man helt konkret arbeider forskjellig med musikken. Sånn overordnet så tror jeg man jobber mye mot det samme og da vil jeg at det skal være åpenhet for det også. Og det er et, sånn overordna sett, mål at alle skal føle (...) at det er naturlig å forholde seg til den serien, da. (...) Sånn at ikke det blir sånn at det blir bare for bråkete frijazz, eller (...) at man ikke kan spille impresjonistisk impro'. (...) Altså, jeg vil ikke at det skal være noen sånne (...) sjangergreier innenfor den improviserte musikken." (Solberg, 2013)

"Sjangergreier" vert heldt fram som noko negativt i seg sjølv, samtidig som Solberg forklarar at der er ulike estetiske uttrykk i tillegg til ulike metodar bak dei ulike resultata. "Bråkete frijazz" og "impresjonistisk impro" er antydingar til ein måte å kategorisere på, der den førstnemnte kategorien har spor tilbake til afroamerikansk sekstitals-frijazz, medan den siste kan peike meir mot samtidsmusikk og minimalisme, kanskje jamfør Moes "lydorienterte" improvisasjon. Men dette framstår ganske uklart, og det gjer også påstanden om at ein jobbar "mot det samme". Til slutt nemner Solberg "den improviserte musikken" som eit felles omgrep for miljøet han snakkar om. Kva som fell innanfor og utanfor dette er også vanskeleg å forklare på ein enkel måte.

Men å nytte det generelle omgrepet "improvisert musikk" minner også om utsagna til Frode Gjerstad Eivin One Pedersen i jazznytt på åttitalet: "Vi spiller ikke "freebag", vi spiller improvisert musikk" (Gjerstad and Pedersen, 1982). Omgrepet "improvisert musikk" kan sjå ut til å vere den einaste rømningsvegen for å unngå belastande merkelappar som 'jazz', 'frijazz' og 'freebag', truleg fordi at det ein uansett kan einast om er at fri improvisasjon, eller i alle høve improvisasjon, står

3.1 Presentasjon av informantar

sentralt i den musikken som er representert, til dømes ved Blow Out!. Men utover det vil all musikken ein kan innordne under omgrepet "improvisert musikk", eller "fri improvisasjon" for den del, høyrst svært ulik ut, bli skapt på svært ulike måtar, og funn som blir presentert vidare i dette kapittelet problematiserer også i stor grad påstanden om at ein har dei samme måla med denne musikken. For å forstå kva som ligg bak ulike uttrykk vert det dermed problematisk å berre forhalde seg til "improvisert musikk" som ei stor gruppe av uttrykk. Er "improvisert musikk" noko ein kan kalle all musikk som er improvisert? I så fall er det enormt mykje.

Vidare dreier dette seg meir om ein metode for å skape musikk enn eit musikalsk uttrykk. Nettopp den problemstillinga er utgangspunktet for Michael Duchs (2010) doktoravhandling "Free Improvisation - Method and Genre". Duchs utgangspunkt er i sin eigen praksis som muskar og har, som han seier, ein innfallsvinkel som er "artistic rather than a traditional academic one" (2010:11). Hans refleksjonar er interessante innspel både i kraft av hans posisjon i norsk jazz, og hans posisjon nettopp sjangermessig, der han står i grenselandet mellom jazztradisjonen og samtidsmusikk, slik som så mange andre innanfor improvisasjonsfeltet. Også han presenterer ganske distinkte syn på skilnaden mellom ulike prosjekt han er involvert i:

"en en en" plays freely improvised music that has close ties to Jazz, although it rarely sounds like the busy, loud and energetic music which is commonly associated with Free Jazz. Like the quartet Lemur (...) the music of the trio en en en can also be mistaken for being composed or planned in advance. However, in my experience, this is one of the ensembles that I am involved with that most often offers the least predictable musical outcome." (2010:12)

I dette dømet fortel Duch om korleis forventingar basert på sjanger skaper paradoks innanfor musikk som i stor grad er basert på den samme metoden, og drøfter altså forholdet mellom sjanger og metode vidare i avhandlinga med utgangspunkt i prosjekt han sjølv har vore med i, og eit sentralt tema er også forholdet mellom komposisjon og improvisasjon som metode i seg sjølv, kanskje meir enn det eg vil sjå nærmare på her: Ulike stilretningar som i stor grad er basert på samme metode.

Ei sentral kjelde for Duch i drøftinga av sine spørsmål er Derek Bailey (1992), som eg også har vist til tidlegare. I likskap med Solberg og Henriksen tek også han avstand frå ei sjangerplassering av improvisert musikk:

"The lack of precision over its naming is, if anything, increased when we come to the thing itself. Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it." (1992:83)

Men nettopp den universelle innfallsvinkelen Bailey har til improvisasjon, med døma han presenterer på korleis det vert nytta i mange ulike kulturar og stilretningar, understreker at det at ein

3.1 Presentasjon av informantar

nyttar samme metode ikkje nødvendigvis betyr at det som kjem før eller etter metodevalet er det samme. Dette kan til dømes illustrerast ved samanlikninga improvisasjon - komposisjon.

Mesteparten av musikken som ikkje er fritt improvisert er på ein eller anna måte komponert på førehand, og om ein ser så generelt på det har det altså blitt nytta samme metode. Men naturlegvis er ulike former for komponert musikk vidt forskjellig frå kvarandre, og innanfor den generelle metoden "komposisjon" som ein kan nytte for å skape musikk er der naturlegvis uendelege former, rammeverk, referanser og metodar ein kan nytte for å komponere. På samme måte er der hundrevis av ulike uttrykk som vert skapt med utgangspunkt i improvisasjon som metode, samt mange ulike metodar og innfallsvinklar innanfor improvisasjon som vert nytta for å skape desse uttrykka.

Med dette sagt er det tydeleg at der er tette band og kort veg mellom dei ulike greinene for fri improvisasjon i Noreg, og som ei smal kunstform er der god grunn til å halde saman framfor å fokusere på skilnadar, som kan forklare Solbergs motivasjon og agenda med Blow Out!.

Tilsvarande påstandar kan ein også legge fram om All Ears festivalen, der nettopp fri improvisasjon er det sentrale, slik at nettopp metoden vert i sentrum for val av artistar dei presenterer.

Vidare er også fri improvisasjon eit fenomen som vekker mange spørsmål og nyfikenheit i oss, som kan forklare årsaken til at det i så mange samanhengar vert behandla som eit stort tema heller enn dei ulike retningane isolert. Duch fortel om korleis fri improvisasjon vert nytta som ein metode ved utdanningsinstitusjonar også i dag på grunn av sin effekt og verdi som eit sjølvutviklande verkty (Duch, 2010:37), medan Derek Bailey legg vekt på improvisasjonen som eit musikalsk fenomen som alltid har eksistert:

"Historically, it pre-dates any other music - mankind's first musical performance couldn't have been anything other than a free improvisation - and I think that it is a reasonable speculation that at most times since then there will have been some music-making most aptly described as free improvisation." (Bailey, 1992:83)

Ei slik verdsetting av fri improvisasjon som metode trur eg dei fleste som arbeidar innanfor ulike former for improvisasjonsmusikk vil vere samde i, og at det også er sentrale motivasjonsfaktorar for dei.

Likevel er der altså ulike retningar, 'klikkar', eller skolar også innanfor dette feltet. Å skulle kategorisere og definere slike ulike retningar kan vere problematisk når utøvarane sjølv skyr ein slik tankegang. I tillegg gir den grunnleggjande fridomen i musikken rom for så mange ulike uttrykk, som igjen gjer det vanskeleg å definere stilartar. Samtidig er paradokset mange vil peike på i samband med nettopp dét at mange miljø ser ut til å vere sedimentert i heilt tydelege stilar. Dette problemet vert også adressert av Jason Toynbee (2000):

3.1 Presentasjon av informantar

"What makes free music particularly significant, though, is that practitioners tend to deny that it belongs to any particular genre. It therefore provides a limit case. (...) The claim being made here is for a break though into a space beyond the normative confines of the code. Yet the *practice* of free music cannot be exempted from what I now want to call the inevitability of genre." (2000:107-108)

Som Toynbee også peikar på er jo dei fleste musikarane også samde om at ulike stilar eksisterar til trass for motstanden det har blitt vist til her, og sjølv om ein kan vere samd i problema som kan oppstå i det ein skapar kategoriar er også ei slik tilnærming nødvendig for å freiste å forstå korleis det heile heng saman:

"(...) despite problems in defining particular cases it is impossible to do without a concept of genre at the level of the text. Even a music maker like Derek Bailey who is strongly opposed to the normative pull of idiom will concede that, as well as being constrictive, genre provides a necessary point of departure for creative action." (2000:110)

Jamfør Toynbee, inkludert hans tidlegare nemnte innfallsvinkel til sjanger som eit uttrykk for eit miljø ("community"), er også innfallsvinkelen eg her skal presentere basert på ein motivasjon for å kunne presentere eit forståeleg bilete av feltet, og også basert på korleis ulike retningar i det norske improvisasjonsmiljøet er konstituert ut frå musikarane, *menneska*, sine egne skildringar av sitt felt og sin praksis - og ikkje minst koplingar mellom desse ulike musikarane.

3.3 Frijazz som eit særskild felt?

Dette forsøket på å danne slike distinksjonar er gjort med éi spesifikk retning i fokus, som eg, til trass for mange motforestiljingar, vil presentere som norsk frijazz. Eit følgje av å sjå på distinksjonar innanfor ulike former for improvisasjonsmusikk er at improvisasjon som metode, innfallsvinkel og eit fenomen i musikken vert 'reduert' til eit underforstått element alle nyttar i sin musikk. Då vert heller spørsmål om *kvifor* og *korleis* musikarane nyttar improvisasjon. Men også andre element, uavhengig av improvisasjon, kan vere vel så viktig. Meir presist vert tematikken kva som er viktig for aktørane for å oppnå det dei vil. Før vi tek føre oss slike tema må vi freiste å presentere kva for ulike grupper som er der, då med særskild omsyn til dei informantane eg har vore i kontakt med. Over har eg vist til fleire døme på vage kategoriseringar frå ulike aktørar, og no vil eg freiste å legge fram ei meir presis forklaring av korleis eg har forstått desse kategoriane, som igjen vert ein del av premissa for vidare diskusjon.

Både den historiske gjennomgangen og gjennomgangen av informantar viser korleis ulike forgreiningar innanfor improvisasjonsmusikken har vorte danna i kraft av ulike narrativar som gjerne har gått parallellt - samtidig som dei også har vore kontakt mellom desse ulike greinene. Når det kjem til Gjerstads forteljing ser ein heilt frå starten (med "Utsparket" i Jazznytt) korleis han,

3.1 Presentasjon av informantar

tilsynelatande ufrivillig, har vore ein slags *outsider* i samband med det norske jazzmiljøet, på den måten at han har blitt avvist fleire ganger då han har oppsøkt og foreslått samarbeid. Ei rekkje slike skildringar la han også fram i intervjuet, og har tenkt på kvifor det er slik:

"Så, de er jævlige redde for å ta skrittet inn og bli assosiert med det so me holder på med. Det har de på ein måte, de har vasket hendene sine. Det er litt for skittent, altså. (...) Nå har me holdt på med det her i over førti år, sant vel? Så, de har jo ein viss respekt for det, samtidig, sant. De hilser jo, og de snakker med meg når de treffer meg. Men eg skulle no sjølvsagt ønske det, at det var noen dører som kunne åpnes litt på gløtt. For eg trur me går glipp av noen ting ved at folk ikkje er litt meir opne og tør å spille sammen." (Gjerstad, 2013)

I diskusjonen rundt kvifor samarbeid ikkje oppstår forklarar Gjerstad det med at dei avvisande musikanerane ikkje vil blande seg med hans 'greie'. Samtidig har han også ein motstand mot andre musikalske innfallsvinklar enn sin eigen, og slik sett kan ein sjå korleis det er nettopp det å spele musikk på hans premiss han saknar.

Ein slik avstand frå andre stilartar kjem fram både gjennom det han omtalar som "ECM-skolen" og i samband med det også miljøet rundt Punktfestivalen i Kristiansand:

"Men eg føler jo liksom det at me er på hver vår planet, egentlig. Og eg har egentlig ikkje noen forklaring på de greiene, men viss vi skal snakke med litt store bokstaver, så vil eg seie at de tilhører "ECM-skolen". Altså, den type estetikk. (...) Og der er der eit heilt nettverk, eh, kor blant annet Punktfestivalen inngår. Altså, der er ein som heiter John Cummings som drive Serious Productions i England som har med litt i London Jazz Festival, blant annet. Altså, der er ei heil rekke med folk som har eit oppsett med noen folk som de syns er bra, og andre folk som de holder heilt utenfor. (...) Og det kan du seie om oss òg, at me har òg eit sett med folk, og så er der noen som holdes utenfor." (ibid)

Utgjevingar frå ECM er utan tvil eit dominerande fenomen innanfor Norsk jazz dei siste femti åra, og Gjerstad er ikkje den første som knyter eit særskild uttrykk til dette plateselskap, jamfør "the ECM-sound" som er eit, om enn omdiskutert, jamnleg brukt uttrykk. Og riktig nok har både Sidsel Endresen og Arve Henriksen hatt utgjevingar gjennom dette selskapet. Gjerstad knyter "ECM"-skolen også til Punktfestivalen i Stavanger, som er ein festival med fokus på elektronisk, moderne musikk, der initiativtakarane til festivalen, nemnte Jan Bang og Erik Honoré, har sett sitt eige *live-remix* konsept i sentrum for improviserte konsertar, der ein tek utgangspunkt i *samples* frå den føregåande konserten. Både Endresen og Henriksen har som nemnt tidlegare tett kontakt med Bang og Honoré, og er naturlege innslag ved Punktfestivalen.

Norsk samarbeid med ECM, heilt sidan starten på slutten av sekstitalet med aktørar som Jan Garbarek, Arild Andersen og Jon Christensen og jamt fram til i dag med stadig nye rekrutteringar av norske artistar, har, i tillegg til å vere definerande for norsk jazz, også vore eit sentralt element i

3.1 Presentasjon av informantar

presentasjonen og mottakinga av norsk jazz internasjonalt. I samband med dette har også mange, for så vidt inkludert ein del musikarar, vist ei tilknytning mellom norsk jazz og folkemusikk. Desse tilhøva er ofte det som ligg til grunn når internasjonale aktørar snakkar om "the Nordic tone", slik som til dømes Stuart Nicholson:

"Garbarek's association with the Munich-based ECM label brought the Nordic tone to a worldwide audience. (...) Garbarek's music represented an ordered calm in the often frantic world of jazz, projecting the stark imagery of nature in the frozen north. (...) Rigorous and highly disciplined, he created an evocative tranquillity strongly rooted in Nordic folk forms that gave prominence to his saxophone *tone* as the main expressive force." (Nicholson, 2005:207)

I likskap med diskusjonar rundt ECM har også omgrep som "the Nordic tone", samt samanhengar mellom jazz og folkemusikk vore omdiskutert, og her henta fram her for å peike på svært generelle, typiske forestillingar om norsk jazz. Ved andre høve kunne ein naturlegvis gått langt vidare inn i ein diskusjon om desse forestillingane.

Lenger fram i tid, nærmare bestemt nittitalet og framover, har også integreringa av elektronikk vore avgjerande for norsk jazz, både i inn- og utland, med aktørar som til dømes Bugge Wesseltoft og Nils Petter Molvær i spissen (sjå s.). På mange måtar kan ein seie at det er i forlenginga av denne eksperimenteringa Punktfestivalen plasserer sin profil.

Stilen og konseptta knytta til ECM og bruk av elektroniske verkemiddel i jazzmusikk har med andre ord vore dominerande i norsk jazz i årevis, og gjennom at både Gjerstad, Nilssen-Love og Dietrichson kjem frå ein jazzbakgrunn og i stor grad ser på seg sjølv som jazzmusikarar vert det også naturleg for dei å markere ein posisjon i forhold til nettopp desse retningane. Og det er altså nettopp til denne 'mainstream'-greina av norsk jazz ein kan sjå ein viss avstand. Vidare vert Henriksen og Endresen dømme på korleis improvisasjonsmusikarar i dag har ei sterk tilknytning til hovudstraumen, eller sagt på ein anna måte: Korleis improvisasjon innanfor opne rammer er ein fullstendig akseptert praksis innanfor hovudstraumen i norsk jazz i dag. For å gjere vidare diskusjon mogleg vil vi altså i denne samanhengen plassere desse to, Henriksen og Endresen, laust i desse straumane med ei estetisk arv frå ECM og elektronisk eksperimentering¹² som viktige element.

Sjølv om nyfikne og eksperimentering har vore sentralt i Norsk jazz heilt sidan sekstitalet, er den type eksperimentering som frijazzmusikarane har drive med på mange måtar tettare knytta opp mot til dømes den klassiske avantgarde-skulen og andre 'skular', og som vi har sett mange antydingar til er det gjerne kort veg mellom desse stilane innanfor impro'-miljøet. I denne teksten

¹² Ei openbar innvending til å plassere Endresen i denne kategorien er at ho ikkje nyttar elektronikk i nokon særleg grad sjølv. Samtidig samarbeidar ho støtt med elektronikamusikarar som Helge Sten (Deathprod), Christian Wallumrød, Jan Bang og Erik Honoré og har dermed elektronisk musikk ofte som ein del av sitt musikalske uttrykk.

3.1 Presentasjon av informantar

har eg som sagt valgt å fokusere særskild på frijazzen frå eit jazzperspektiv, og det har naturlegvis gått på bekostning av utgreiingar av slike samanhengar.

Så, medan frijazzen på den eine sida kan forklarast med musikarar som kjem frå ein felles jazzbakgrunn og går ut i ei særskild retning, går dei då samstundes inn i eit miljø der den felles forankringa i fri improvisasjon samlar folk frå svært ulike bakgrunnar. Der er altså ei delvis felles forankring, men også tydelege teikn på adskilde grupperingar innad i miljøet, der utveksling mellom desse oppstår jamnleg. Michael Duch nemner nokre av desse kategoriane og reiser ei relevant problemstilling med omsyn til det:

"Since the mid-nineteen sixties Free Improvisation has developed into different schools of approaches, thus creating several subgenres (...). This is sometimes done by describing the music as either belonging to or being inspired by the German-school of Peter Brötzmann, Peter Kowald and others, or the Dutch or British school of Free Improvisation, and so forth. It can also be described as being Noise, Minimalist of Free Jazz, and although these are terms that are used to describe musics that not necessarily are freely improvised or even being genres of their own, they are often attributed to Free Improvisation in describing the music or group of people associated with this particular music or subgenre." (Duch, 2010:38)

Desse kategoriane fortel altså både noko om sjølve musikken og om folka som står bak, meiner Duch. Samtidig er han inne på at desse kategoriane kvar for seg ikkje nødvendigvis dreier seg om fritt improvisert musikk. Til dømes *minimalisme* knyttast kanskje oftare opp mot komponistar som Philipp Glass eller Steve Reich og vil i så fall dreie seg om skriven musikk og ikkje friimprovisasjon. I samband med fri improvisasjon fortel desse omgrepa oss då kanskje først og fremst noko om dei estetiske preferansane til utøvarar innanfor ulike grupperingar. Men, som del 2 i denne teksten viser, har også slike omgrep ei historie bak seg, og både kulturelle og politiske element som i større eller mindre grad kan ha innverknad på dei som eventuelt vil tilslutte seg den aktuelle gruppa.

Medan Gjerstads eigen narrativ viser ein mann og eit miljø som til dels står utanfor hovusträumen i jazzen, antyder utsagna frå Endresen, Nystrøm og for så vidt Henriksen i førre avsnitt at 'skulen' etter Gjerstad også skil seg ut frå andre retningar innanfor improvisasjonsmusikken i Noreg. Som hjå mange andre kan ein freiste å definere denne retninga basert på både dei estetiske preferansane som syner seg og kven dei samarbeider med. Vidare har naturlegvis utdanningsbakgrunnen til den enkelte utøvar betydning for musikken som blir spelt og korleis ein vil forholde seg til ulike problemstillingar.

Dietrichson og Duchs skildringar av ulike prosjekt som har ulikt sjangerfokus innanfor improvisasjonsmusikken, samt Nystrøm praksis som stilsjonglør, er viktige døme på korleis aktørar

3.1 Presentasjon av informantar

rører seg fram og tilbake mellom ulike innfallsvinklar og framgangsmåtar for å improvisere. Dette er både eit argument *for* å sjå improvisasjonsfeltet som eitt, men også døme på at dei i desse ulike scenarioa gjer *ulike* ting. Ulike estetiske mål fordrar ulike improvisatoriske metodar som igjen kan komme frå svært ulike tankesett rundt mange element i musikken: Kva den skal tilføre, korleis den skal opplevast, *kvar* den skal presenterast og korleis samspelet, mellom musikarane internt og mellom publikum og musikarar, skal utarte seg. Innanfor improvisasjonsfeltet er det såleis mange, til dels svært ulike, kulturelle uttrykk som vert manifestert og presentert på ulike stadar, innanfor ulike rammer. Til dømes: Å nyte eit sett med hardtslåande frijazz frå ei standard jazzkvintett (trommer, bass og t.d tre blåsarar) ein sein kveld på ein brun pub der folk drikk pils, må vel vere ei ganske annleis oppleving enn ein solokonsert med cellist hjå eit lyst og romsleg kunstgalleri ein søndag formiddag. Kor vidt der er fri improvisasjon som går føre seg på scena i begge tilfeller kan neppe gi grunnlag for å påstå at utøvarane her er ute etter akkurat det samme?

Dei fleste musikarane i dette prosjektet har nok erfaring med begge desse scenarioa, men det kan vere ulikt kva slags dei identifiserer seg mest med likevel. Rolf-Erik Nystrøm har god kjennskap til frijazz-miljøet og meistrer dei gjeldande kodene der godt, men var likevel tydeleg på at det dei gjer er ikkje det som representerer han som musiker. Fredrik Luhr Dietrichson, Ståle Liavik Solberg og Guro Moe var alle tydelege på kva slags referansar dei har og kven som har inspirert dei på vegen, og der ser ein at dei har henta inspirasjon frå representantar av relativt ulike retningar innanfor miljøet: Til dømes Michael Duch til Sidsel Endresen og vidare til Frode Gjerstad som har vore viktig for alle tre.

Slik sett kan desse, som kanskje representerer både ein andre og tredje generasjon innanfor improvisasjonsmiljøet som har vokst fram sidan seint nittital, definerast som meir eklektiske utøvarar enn dei to pionerane (i norsk samanheng) Frode Gjerstad og Paal Nilssen Love, som var relativt tydelege på deira eigen jazzbakgrunn. Med det sagt må ein få med at også Nilssen-Love og Gjerstad har samarbeid med til dels svært ulike utøvarar.

Alle desse musikarane er på ulike måtar representantar for det eg vil kalle frijazz i Noreg, i større eller mindre grad. Enten i kraft av at dei presenterer eit musikkestetisk uttrykk som skriv seg tilbake til konkrete referansar, som dei skildra i del 2, eller fordi dei forfektar musikalske og til dels politiske haldningar som også kan forklarast gjennom liknande historiske referansar - og som igjen syner seg i musikken. Med eit utgangspunkt som i seg sjølv er uhandgripeleg, sett inn i ein norsk, postmodernistisk kontekst, seier det seg sjølv at forsøk på å kategorisere og generalisere er vanskeleg.

3.1 Presentasjon av informantar

Vidare er det kanskje berre Gjerstad og Nilssen-Love ein med trygt grunnlag kan påstå at fullt ut er frijazzmusikarar (om ikkje det er kun Nilssen-Love). Men stilen manifesterer seg også som noko ein kan gå inn og ut av som eit estetisk uttrykk, på den måten at fleire musikarar er aktive innanfor ulike stilretningar, der eit typisk frijazzuttrykk i enkelte prosjekt berre blir eitt av fleire uttrykk artisten står ved. Det eg vil diskutere framover er om eit visst sett med haldningar står igjen hos nokre av desse musikarane uavhengig av det reint musikkestetiske uttrykket. Dersom dei eklektiske tendensane ein ser hjå Moe og Dietrichson står seg vidare, er noko av spørsmålet eg vil stille om det er desse haldningsmessige elementa som vil stå igjen, heller enn eit tidfesta estetisk uttrykk. Dietrichson hadde sjølv nokre refleksjonar rundt dette i sitt intervju:

"Dei hadde kanskje eit sterkere markeringsbehov. For å gjør enten det eine eller det andre. (...) Og så kommer me. Vår generasjon er'kje dei første som spiller improvisert musikk. Me har liksom ikkje det store behovet for å gjøre den eine eller andre tingen. Tror eg då. (...) Mitt inntrykk av meg sjølv og dei eg spiller mye med er at ein ikkje har den der sterke behovet for å være ein protest då. Eller, viss ein kan tenke på dei i generasjonen før som [ei] meir sånn demonstrativ bølge då."

(Dietrichson, 2014)

Dietrichson utsagn minner oss på at pionerane i dette feltet i Noreg framleis er aktive i dag, og dermed er det svært vanskeleg å seie korleis stilarten vil utvikle seg vidare. Samtidig viser intervjuet i dette prosjektet at Gjerstads idear rundt improvisasjonsmusikk framleis blir manifestert i yngre generasjonar, men det er altså mogleg at dei nyttar desse tankegangane til å lage ganske annaleis musikk reint estetisk.

Vidare har også Nilssen-Love og andre i hans generasjon tydelege referansar til både amerikansk og tysk frijazz, medan Gjerstad som nemnt kanskje skriv seg mest til sin mentor Stevens og det britiske miljøet - samtidig som han også held fram Coleman som ei viktig inspirasjonskjelde. Uansett tyder dette kanskje på at generelle idear rundt musikken manifesterer seg gjennom ulike uttrykk i ulike generasjonar, medan dei overordna tankane bak står seg.

Om denne rekkja av påstandar kan stemme og kva som konstituerer desse haldningane, dei estetiske preferansane og sambandet mellom slike element er det vi skal sjå nærmare på i resten av dette kapittelet.

3.4 Frijazzens uttrykk

Det som vert kalla frijazz i Noreg i dag er som regel akustisk musikk med typiske jazzbesetningar: Gjerne bass, trommer og blås. Der har vore nokre pianistar opp igjennom åra, men med unntak av Sten Sandell og Håvard Wiik har der vore få. El-gitar er heller ikkje uvanleg, akkurat slik som det ikkje er uvanleg i anna jazzmusikk. Med den teknologiske bølga som har blitt

3.1 Presentasjon av informantar

sterkare og sterkare i musikken har også bruk av elektronikk - anten i form av effektboksar eller berbare datamaskiner - også blitt meir og meir vanleg, gjerne då som verktøy for å produsere *støymusikk*. Støymusikarar har også blitt innlemma i større og mindre frijazzensembler, der særleg utøvaren Lasse Marhaug er relevant gjennom sine samarbeid med musikarar som Paal Nilssen-Love, Frode Gjerstad og Ståle Liavik Solberg. Men Marhaugs posisjon i desse ensembla er mest som ei stemme blant fleire instrumentalistar, utan den omfattande posisjonen elektronikk ofte får i eit lydbilete.

Ein vesentleg grunn til at eg vil kalle denne musikken for akkurat frijazz dreier seg også om tydelege musikalske referansar tilbake til sekstitalet, i tillegg Gjerstads arv frå Storbritannia, samt ein sterk påverknad hjå fleire frå det Duch kallar "the German school of Peter Brötzmann". Som vist over har noko av kritikken som har blitt retta mot denne greina dreia seg om ein viss *proteksjonisme* av eit uttrykk som stammar frå nemnte tidsepoke, og nokre meiner i tillegg at uttrykket blir for forutsigbart og homogent, som til dømes Arve Henriksen:

"Og då som eg, ved å møte Skandinavias frijazzmusikarar då i festivalar, som sagt her, der dei spela på hardcore frijazz. Dei spela på leiketøy, solo-opptredenar med ein som spelar bekken. (...) Masse ting. Og etter ei stund så blir det liksom... Det låt no likt! For meg, dette her er utruleg... Det er jo litt sånn: Mange vil jo då arrestere meg, av desse her folka. Når eg seier at det låter likt. Men eg syns at på eit tidspunkt så hørte eg ikkje forskjell. For dette her går jo på smaken min då. Eg hørte ikkje forskjell på musikarar på Stavanger eller frå Finland, eller Danmark eller frå... Sånn. Det vart ein fashion. Og når Hasse Poulsen etter ein konsert her i Oslo sei til meg: "Arve, faen, du må'kje spille sånne melodier og temaer og sånn, må slutte opp med... Faen, altså!". Skikkelig sur då! På at eg hadde spelt, liksom, litt for melodiest og litt sånn der då. Og det hadde vorte litt for tydeleg rytme, Terje hadde spilt litt sånn rytme og groove som han kan gjer, og... Det var berre feil. Dei ville faen ikkje ha noe med det å gjøre. Det skal vere frijazz, liksom." (Henriksen, 2014) Påstandar som dette har eg sett på i lys av spørsmål rundt kva musikarane *ynskjer* å uttrykke. Eg er med andre ord ute etter kva dei ser på som ideal for musikken, kva som er viktig for dei for at det skal låte riktig.

Medan eg nemnte ordet *energi* som eit sentralt omgrep knytta særskild til Paal Nilssen-Love over, er det også eit ord som dukkar opp i fleire av intervjuar - både frå dei eg reknar som innanfor ein frijazz-kategori og dei eg har plassert utanfor. Det er med andre ord ein sentralt omgrep som oftast vert nytta i forbindelse med kva utøvarane meiner er positivt, slik som at både Nilssen-Love nyttar mangelen på "energi" som kritikk mot den tidlegare nemnte "ECM-skolen":

"Mens Arve kom jo fram av en tradisjon, viss du snakke om improvisert musikk, men samtidig: Eg holdt på å seie problem. Ikkje at det er eit problem, men han kan jo spille trompet, har kunne spille trompet, ikkje sant? I den forstand at han har jo øvd og har chopsog kunnskap. Og så velger han å gjør det han gjør nå. Som, kva skal eg seie, eg får'kje så mye energi ut av det, eg opplever ikkje at

3.1 Presentasjon av informantar

det er så mye energi i musikken. Det er heilt ok. Det e'kje no' kritikk, det er bare min smak. Ja, ok, ein liten digresjon, men problemet med andre trompeterer er at de hører på han og så tenker de, "Ah, det vil eg gjør!". Og så gjør de det, og så høres det kliss likt ut. (...) Og problemet med de andre trompeterne: De kan plukke opp instrumentet og så spiller de: Det kommer jo ikkje noe lyd ut av det jævla instrumentet, ikkje sant?" (Nilssen-Love, 2014)

Nilssen-Love uttrykte respekt for Henriksen som musiker, men peika på at stilvalet til Henriksen ikkje stemmer overens med hans estetiske preferansar fordi der ikkje er "energi i musikken". Han etterlyste eit meir utadvendt, energisk uttrykk der det kjem meir "lyd ut av instrumenta".

Her er vi med andre ord inne på ganske ulike oppfatningar av kva slags estetiske mål som ligg til grunn for improvisasjonen. Ein tilsvarande kommentar kom frå Gjerstad då han fortalte om sin einaste opptreden ved Punktfestivalen, der han gjorde ein duokonsert med Jan Bang:

"Eg blei invitert nemlig, eit år. På Punktfestivalen. Eg syns det var patetisk. Eg klarte ikkje å forstå kva han holdt på med. Men det han gjorde: Han sampla meg...

- *Ja, og spelar det tilbake?*

- Ja, og såne ting. Men eg syns... Kor var energien hen?" (Gjerstad, 2013)

Og eit tilsvarande utsagn dukkar også opp i forbindelse med Svein finnerud Trio:

"Men eg huske når eg bodde i Oslo frå 1969-70, så hørte eg Finnerud trio jækla mange ganger. Og eg syntest det var jævlig kult. Men eg syns jo ikkje det var så kult når de skulle børste støvet av det igjen. Altså, all energien var jo vekke." (ibid)

"Energi" er altså noko som må vere tilstades i musikken for at Gjerstad og Nilssen-Love skal få noko ut av det. Ein kan kanskje sjå det slik at omgrepet "energi" slik dei to bruker det, er det positivt lada tilsvaret der andre snakkar om kaos og mangel på struktur i frijazzen, eller Henriksens skildringar av "hard og krass" musikk med eit "fortetta" uttrykk er kanskje betre. Vidare brukar også han "energi" når han skal omtale den samme musikken i positive ordelag:

"No kjenner ikkje eg Frode sin bakgrunn i det heile tatt. Eg veit ikkje kva det var som han trigga på, kva er det med han som har trigga på ein type musikk. Men eg kan også sette på frijazz og bli, bli utruleg fascinert over energien, og klangen og sounden, sant?" (Henriksen, 2014)

At musikken har ved seg ein viss "energi" er altså det mest sentrale som vert trekt fram anten ein ser på det som postivt eller negativt. Jamfør dette kan Ståle Liavik Solberg meine noko av det samme når han skildrar sine preferansar: "Jeg liker det viss jeg blir overrasket. Og at hvis jeg føler at det er en energi og en intensitet og en retning på den musikken jeg hører, da" (Solberg, 2013). Om ein har litt kjennskap til musikken er ikkje det vanskeleg å forstå kvifor akkurat det ord som energi og intensitet blir brukt: Anten det er høgt volum eller ikkje er eit typisk kjenneteikn for brorparten frijazzen at der er høg intensitet. Om ikkje det er høgt volum, slik som det ofte er i Nilssen-Loves prosjekt, er der uansett gjerne høg aktivitet (mange tonar i minuttet) hjå alle instrument gjennom

3.1 Presentasjon av informantar

heile strekket. Likevel er "energi" eit relativt vagt omgrep som ein kan bruke om mange ulike stilartar.

Vidare vert spørsmålet om vi kan komme nærmare inn på akkurat kva dei legg i det omgrepet - kva skal til for at dei opplever ein slik energi? Eller kva er det som er problemet der dei meiner at energien manglar? Kanskje det ligg noko i kor vidt det er "fortetta" eller ikkje. Om Henriksen meiner at eit fortetta uttrykk dreier seg om høg aktivitet og intensitet kan ein stille både hans eigen musikk og andre som fell innanfor Gjerstads "ECM-skole" som ein kontrast til dette, der musikken som ein forbinder med den såkalla "Nordic tone" gjerne er prega av opne, dvelande lydlandskap. Med andre ord er det gjerne vedvarande klangflater og meir legato speling, som ein kontrast til det "fortetta" uttrykket Henriksen skildrar som passar godt med dei intense, hyppige utsagna som pregar frijazzen. Igjen er det gjennom kritikk av dette vi kan forstå betre kva Gjerstad og Nilssen-Love meiner med sitt energi-ideal:

"Så når du høyrer liksom norske band som spiller, så høyrer det ut som de står og lider på scenen, sant? Det er jo heilt... Eg synst det er så grusomt. Kven faen er det som orkar å høyre på det der jævla mølet? (...) Eg veit'kje, eg synst det er så jævla tungt! Og det er så jævla fullt med klang. Men eg føler meg jo mye meir i slekt med for eksempel sånne ting som... Nesten punkmusikk, altså. Sånn type greier. Så derfor har det med sånn elektronisk greier, det har vert noen ting som har sklidd inn ganske greit, liksom, i det settingen der." (Gjerstad, 2013)

At musikken er "fullt med klang" kan peike mot mi skildring av opne lydlandskap, og bruken av klangeffektar er noko han kritiserer fleire stader:

"Melankolien og romklangen og alt de greiene. (...) Det kunne vert sinnsykt kult å miksa ei plate, eller ein konsert med noen sånne folk, og så ikkje gitt de romklang. Altså, tatt det ut på ein heilt annen måte." (ibid)

På den eine sida ser vi kritikken mot eit melankolsk uttrykk Gjerstad opplever som tungt, og som også heng saman med bruken av romklang eller klangeffektar generelt i musikken. Som ei motsetjing til dette uttrykket samanliknar han det han sjølv driver med med punkmusikk. At den samanlikninga skal ha noko med implementeringa av elektronisk musikk i frijazzen kan kanskje forståast betre gjennom Nilssen-Loves omtale og kritikk av det samme fenomenet:

"(...) desse musikerene er så jævla fascinert over denne elektronikken, så de faen ikkje kan jobbe med det. (...) Du må ha peiling på at det jævla instrumentet ditt er eit instrument. Som krev øving. Og viss du ikkje respekterer det for det, så, så skjer det ingenting, og då er du ikkje kjapp nok heller. Og det verste var når eg satt og hørte de, då satt jo publikum og fascinerte seg over de musikerne som igjen fascinerte seg over elektronikken. (...) Og så driver de og fikler og fikler og fikler. Og på ein måte så er det ei unnskyldning for å la leppene hvile. Og så blir du sittende fast der! Og kva er det du holder på med då? Jobber du med kun din egen lyd eller forholder du deg til de

3.1 Presentasjon av informantar

andre lydene? Driver du bare å supplere lyd? Kva er grunnen til at du har med desse boksene?" (Nilssen-Love, 2014)

I forbindelse med begge desse utsagna var det Lasse Marhaug som blei trekt fram som det relevante dømet på ein elektronisk musikal dei passar godt i lag med, og Nilssen-Love trekk fram det den han meiner den mislykka bruken av elektronikk manglar:

"(...) han er jo kjapp som faen. Og han har øvd, og han sitter jo før ein turné. Så går han gjennom alle boksene sine. Altså, ikkje alle. Men han: "Ok. Dette skal eg ut på turné med". Og så tester han det ut. Han jobber med det i dagesvis. Og det er'kje sånn at han bare plukker med seg og så håper at det skal gå bra. To bokser låter heilt likt, ikkje sant? Så han er jo veldig bevisst på kva han holder på med. (...) Det er timing det er snakk om. (...) Men eg meiner han har også blitt bedre musiker. Det vil eg òg seie, altså. Faktisk. Altså, han har også forandra seg og, og blitt bedre og gjør andre ting nå. Og er kjappere nå enn før. Og meir lydhør på kva som foregår." (ibid)

Bruken av elektronikk er altså meir eller mindre avhengig av kor vidt det blir ei sperre for det autentiske uttrykket som ligg i utøvaren - og Nilssen-Love ser på det som eit problem dersom elektronikken tek fokus bort frå dette.

Både Henriksen og Endresen nytta også energiomgrepet i forbindelse med andre fenomen, men i samband med nettopp frijazzmusikken meiner eg der er to tema som kjem fra av måten det vert nytta på. Det eine er, som nemnt over: *intensitet*. Vidare meiner eg Gjerstad og Nilssen-Loves kritikk av både ECM-idealet (slik dei ser det) og ein viss bruk av elektronikk kan settast i samband med behovet for eit *nærvere* i musikken. Dette kjem først fram gjennom kritikken av romklang, der eg forstår Gjerstad slik at det ideelle, til dømes om han ville miksa musikken i eit studio, hadde vore eit uttrykk der ein kjem tettare inn på instrumenta. Vidare er det Nilssen-Love skildra med omsyn til elektronikk ein *distanse* som oppstår om musikalane ikkje meistrer dei elektroniske verktya godt nok - både til andre musikarar, til publikum og til sjølve musikken, jamfør det å vere "lydhør på kva som foregår". I følge Nilssen-Love er Marhaug god nok til dette fordi han er "kjapp" - og dermed kan han agere direkte, utan distanse frå det som skjer rundt seg.

Dermed kan ein forstå det slik at Nilssen-Love forfektar eit ideal om at musikken skal vere *direkte* og utadvendt. På den eine sida kan Nilssen-Loves skryt av Marhaug dreie seg om reint samspelmessige omsyn, men setninga om musikanenes og publikums "fascinasjon" peikar også på ein situasjon der han meiner det musikalske fokuset har gått i feil retning og musikalane berre "jobber med egen lyd", som vekker assosiasjonar til Guro Moes "lydorienterte" improvisasjon. Når det kjem til ein meir minimalistisk stil forklarar Nilssen-Love at han saknar "det fysiske" hjå musikalane som spelar slik, og *fysisk* er også eit ord han brukar for å skildre sin eigen praksis, til dømes i samband med grupper som The Thing, der musikken er svært energisk og intens. I

3.1 Presentasjon av informantar

forlenginga av det vedgår han også musikken i andre sjangrar også kan opplevast så intenst og "fysisk", til dømes i støyrock-duoen Monolithic med Stian Westerhus og Kenneth Kapstad:

"Ja, altså, det er jo fysisk som faen, og spesielt det han Kenneth holder på med. Herregud, det er sinnsykt, men eg savner samtidig at det er meir musikk i det. Og ikkje bare riff som de går igjennom heile tiden, ikkje sant? Og det blir jo ein jævla staffasje og med Stian, med liksom hår i hytt og pine og bar overkropp og søtti tusen pedalar. (...) Det blir for mange element før lyden kommer ut. Før musikken kommer i gang." (ibid)

Dette idealet om eit direkte uttrykk utan for mange hinder stemmer godt overens med skildringa av sekstitalsfrijazzen som ein slags ekspresjonisme, som ein kan sjå av og til, og vekker også assosiasjonar tilbake til skildringar av det spirituelle og sterke uttrykket hjå artistar som John Coltrane og Albert Ayler.

I sitt forsøk på å skildre og forstå frijazzen i Noreg er det nettopp *ekspressiv* som var stikkordet for Fredrik Luhr Dietrichson:

"Det kan kanskje definere den bølgen med, ja, Frode Gjerstad, Paal Nilsen-Love, The Thing. Den generasjonen der var ganske sånn ekspressiv impro' då. Og så har du motstykket som har meir minimalisme og kanskje litt andre bakgrunner. Ein har jo for eksempel musikere som Kim Myhr. Og Michael Duch. Arve Henriksen kanskje." (Dietrichson, 2014)

Vi ser altså at fleire av informantane sett opp ei motsetjing innanfor improvisasjonsmusikk mellom ein frijazz som er "fysisk", "energisk" og "ekspressiv", og ein minimalisme som er meir "lydorientert", meir innadvendt og mindre direkte utadvendt mot publikum og kvarandre. Eit omgrep som passar godt med ideala eksemplifisert med Nilssen-Loves utsagn over kom frå Guro Moe: "(...) jeg kaller egentlig frijazz for forgrunnsmusikk. For at alle er liksom den, alle er forgrunn. Det er liksom: Alt er likeverdig sånn sett. Men det er også den type energien" (Moe, 2014). Medan mange av desse omgrepa informantane nytta er hensiktsmessige for å forstå tankane og preferansane bak det reint musikalske uttrykket i frijazzen, peikar også dette siste sitatet frå Moe på at dette er eit miljø der det estetiske heng tett saman med andre kontekstuelle rammer for musikken, særleg med omsyn til kva musistarane ynskjer å oppnå med musikken.

Ideala om ein direkte og ekspressiv musikk forklarar til dels kvifor det framleis er akustiske jazzensembler som er normen innanfor frijazzen, men støymusikarar som Marhaug, som passar inn i Gjerstad og Nilssen-Loves ynskjer for musikken, vert det fleire av, og eit fokus på livebruk av elektronikk er no tungt etablert i fleire greiner innanfor norsk jazz og improvisasjonsmusikk. Funna over viser ei overordna haldning som dreier seg om meir enn kun eit estetisk ideal isolert sett, men eit fokus i musikken der aktørar som Gjerstad, Nilssen-Love og Solberg set det energiske og fysiske

3.1 Presentasjon av informantar

uttrykket i samband med eit mål om å *nå ut* med musikken. Dette handlar med andre ord konkret om kva dei vil oppnå med musikken, som vi skal sjå nærmare på i neste avsnitt.

3.5 Om utøving

Medan dei estetiske ideala som ligger til grunn for å skildre frijazzen, og anna improvisasjonsmusikk elles, er vanskeleg å setje fingeren på, samt vanskeleg å få informantane til å gi konkrete døme på, viser avsnittet at deira skildringar av kva slags uttrykk det set pris dreier seg mykje om kva dei meiner er målet med musikken. Jamfør energiomgrepet la Ståle Liavik Solberg fram eit omgrep som dreier seg konkret om eit slik funksjonsorientert fokus då han fortalte om kva slags ynskje han hadde for publikums oppleving ved hans konsertar:

"Jeg vil at de skal oppleve noe. Hva de opplever, det er veldig individuelt. (...) Altså, akkurat hva man opplever, det er ikke noe jeg er veldig opptatt av. Altså, har med å utvide en forståelse for den musikken (...). At publikum lar seg selv få oppleve ting, og sånn at de får dermed dannet også referanser for seg selv. Som igjen vil føre til mer forståelse. (...) Ja, for det, det er jo en slags energiutveksling mellom de som spiller og de som hører på. Ja, det er noe, det er en kommunikasjon der. Som det egentlig kan være veldig variabelt hva som ligger i den kommunikasjonen."

(Solberg, 2013)

At Solberg snakkar om ei *energiutveksling* illustrerer godt ei utviding av energiomgrepet i samband med frijazz til meir enn berre ei skildring av sjølve musikken, men også kva musikarane ser på som poenget med musikken i det heile. Solberg skildrar ein ideell prosess der publikums auka forståing for uttrykket til slutt kan resultere i ei slik "energiutveksling" - ein kommunikasjon der musikarar og publikum er på bølgelengde.

I dette avsnittet vil eg sjå på samanliknbare utsagn og drøfte kor vidt dei kan seie noko om fokuset musikarane har ved utøvinga: Kva vil dei med musikken? Kva ynskjer dei å oppnå på konsertane? Desse spørsmåla er reist med tanke på to moglege kontrasterande haldningar, som vi no skal drøfte. Det første dømet vi kan trekke fram kjem frå Frode Gjerstad i forbindelse med hans skildringar av sin mentor John Stevens:

"Altså, han spilte jo med Evan Parker og Derek Baily. Dei var jo i det første bandet som heitte Spontaneous Music Ensemble. Men han syns jo det, at når de begynte å reise rundt å spele duo, at dei gjorde ein kjempefeil i forhold til musikken. For dei gav faen i musikken - dei begynte å opptre, og presenterte dette her som ei vare, og det syns John var heilt feil. For det var ein sosial aktivitet. Og, det med den sosiale aktiviteten, det kunne dei på ein måte ikkje... Det var ikkje det dei la ut for lenger. Dei blei stjerner, på ein måte. Så, John syns jo det at, det var jævla, eit svik mot den musikken." (Gjerstad, 2013)

3.1 Presentasjon av informantar

At Gjerstad meiner at dei presenterte musikken som ei "vare" reiser nokre openbare politiske spørsmål, men det skal vi kome tilbake til snart. I denne samanhengen vil eg først ta utgangspunkt i korleis slik retorikk også dannar eit skilje mellom musikken som eit objekt, i motsetjing til det som har kome fram i mange tilfeller her: Musikken som ein prosess:

"Sånn spesielt rett etter konserten så vet jeg ikke. Kan jeg vere usikker på hvilken følelse jeg egentlig har. Altså, jeg kan føle meg usikker på hva jeg synes om det. Men, altså, sånn blir det jo. Det blir jo sikkert om regel en slags totalgreie, i forhold til det. Ja, at det blir en blanding, da. (...) Altså, det er ikke alltid jeg er fornøyd med musikken, og sånne ting, men ofte så er jeg fornøyd med at man har vært i en prosess hvor noe foregikk." (Solberg, 2013)

I sin refleksjon over kva som gjer han fornøgd med ein konsert set Solberg "musikken" på den eine sida, og ein "prosess hvor noe foregikk" på den andre. Uavhengig av korleis resultatet blei reint estetisk kan han godt vere nøgd så lenge han kjenner at han har opplevd ein slik prosess.

Det kan sjå ut til at nettopp ei slik haldning er relevant hjå fleire improvisasjonsmusikarar, kanskje uavhengig av kva slags retning innanfor miljøet ein høyrer til: "Jeg ser arbeidet mitt som at det er en kontinuerlig prosess. Men det tror jeg jo begge av de, på begge av de fløyene¹³ ser det som", sa Guro Moe (2014). Og riktig nok kom også Sidsel Endresen med liknande utsagn:

"Min interesse i det å jobbe som jeg har gjort nå de siste femten årene, liksom, det er rett og slett selve prosessen. Selve det å utøve og lage musikk på den måten. Og så ta en tur med alle de problemstillingene som kommer underveis. Og da er det samspillet og det som skjer liksom musikalsk, som interesserer meg. Og resultatet er ikke så kjempeinteressant. (...) Og så blir man veldig glad når jeg når jeg hører igjen og tenker: "Fy faen, det ble jævlig fint!". Og så blir man veldig lei seg når det ikke blir fint. Men det e'kke et spesifikt resultat det skal fram til. Det er prosessen." (Endresen, 2014)

Her ser ein med andre ord ein likskap mellom dei ulike fløyane eg har presentert. Det er mogleg at fokuset på ein slik *prosess* er noko som kjem naturleg i musikkformer der improvisasjon som metode står sentralt. Men i forlenginga av diskusjonen rundt ein slik prosess og kva ein vil oppnå med den var der nokre ting som ikkje var like jamstilt.

Noko av dette kjem eigentleg allereie fram i sitatet over, der Endresen legg fram at det er "selve det å utøve og lage musikk på den måten" og "samspillet" som interesserer henne, og liknande utsagn var gjennomgåande for heile intervjuet. Blant dei som står nærmare frijazzuttrykket opplevde eg ei meir omfattande haldning til kva som ligg bak den prosessen. Aktørar som Henriksen og Endresen var meir opptekne av å snakke om improvisasjonen (eller "orkestreringa", som Arve kalla det) som ein teknikk, metode og "disiplin," (Endresen, 2014), og vidare i

¹³ "Fløyene" som Moe diskuterer er ulike retningar innanfor improvisasjonsmiljøet, jamfør tidlegare nemnte samanlikning mellom ekspressiv frijazz og minimalistisk improvisasjonsmusikk.

3.1 Presentasjon av informantar

diskusjonen rundt Henriksens orkestreringsomgrep synte Henriksen ganske klare, delvis teoretiske tankegangar rundt korleis han vil at ting skal gå føre seg på scena:

"Det handlar om at, har det vore mykje mørkt, så er det deilig at det kjem noko lyst. Og det som er så fantastisk viss du sitter og spelar nede i botnen, eller resten av orkesteret er nede i botnen der, at eg som trompetist eller med stemma mi kan berre liksom gå opp i registeret. (...) Så eg trur at viss eg hadde gått inn i den settingen der, så hadde eg berre tenkt at: "No jobbar eg med orkestrering, no jobbar eg med, med ting...". Eg trur eg kanskje ville ha brukt litt trommer, eg ville ha brukt sikkert ein del elektronikk og ein del frekvensar og tonar som eg ville ha fylt ein del rom med andre type lydar enn det kanskje er vanlig der då." (Henriksen, 2014)

Her illustrerer Henriksen godt kva han sjølv meiner med synet på seg sjølv som ein "orkesteringsmusiker", der han har tilsynelatande klåre tankar om eit større estetisk bilete når vi samtalar om korleis han ville løyst det å spele med dei meir, såkalte "power"-frijazzmusikarane. Slike systematiske tankegangar synte seg også hjå Endresen:

"Jeg hører jo at det fort danner seg konvensjoner også innenfor mitt felt og i mine samarbeid, ikke sant? Bare du spiller sammen en stund, så ser man jo liksom etter hvert hvor automatikken ligger. Og hvor man liksom utvikler et sånt repertoar på en måte i forhold til sånn problemløsning i hvert fall. Men jeg er veldig streng i forhold til å prøve å bryte den automatikken, da. Å se på den liksom, at "Ok, nå"... Formene på liksom låtene våre, eller strekkene liksom, blir akkurat makne, nå må vi gjøre noe med det, liksom. Så da må du sette opp noen forbudsskilt og så får man ikke lov til å gå dit." (Endresen, 2014)

Medan Henriksens tilnærming truleg ikkje er veldig lik den ein vil finne hjå aktørar som Nilssen-Love eller Gjerstad, er nok problemstillinga Endresen tek opp noko dei fleste improvisasjonsmusikarar kan kjenne seg igjen i. Men den meir intellektuelle og systematiske tilnærminga til akkurat dét, og også den som syner seg i Henriksens utsagn, meiner eg skil seg ut frå den generelle haldninga til musikken og musikkskapinga som står sentralt hos frijazzmusikarane.

Nettopp denne tilnærminga kan kanskje grense opp mot det Gjerstad såg på å behandle musikken som ei "vare", men meir i den forstand at musikken i seg sjølv må behandlast systematisk for å få riktig resultat, og det kan vere derfor Nilssen-Love kritiserte ei slik systematisk tilnærming i sitt intervju:

"Men altså - mindre intellektuelt og meir primalt. Ikkje sant? Du stripper det ned til noko veldig fysisk då. Rett og slett. Mens Arve tenker lange strekk, ikkje sant, du skal bygge og bygge og det skal liksom skapes. Stort landskap og så vidare. Du skal ta med folk ut på savannene og det eine og det andre. Så han har på ein måte allerede ein idé om kor han skal. Og det gjelder både - ok, nå blir det litt navn her - men det gjelder både han og Nils Petter og Sidsel og Audun Kleive og Jøkleba og... Ja, Jon Balke då, selvfølgelig. (...) Altså, de er ærlige om det. Eg meiner, eg hørte Nils Petter sin trio. Han lurte på om det var greit med resten av bandet at det var to peak. Og eg bare liksom:

3.1 Presentasjon av informantar

"Eh, det hørte ikkje eg". Og så var det noen andre som hørte Sidsel Endresen før de gikk på scenen og ho spurte kor mange peak de skulle ha. Ikkje sant? Altså, kva faen slags snakk er det?"

(Nilssen-Love, 2014)

Meir positivt definert kjem liknande haldningar fram som ei kontrast til det meir systematiske og intellektuelle gjennom Dietrichsons skildringar av hans første møte med Gjerstad:

"(...) det eg likte med han reint sånn musikalsk då, [var] at han var'kje så høgtideleg på ting. Og mystifiserte veldig lite den improviserte musikken. Som kanskje kan vere skummelt når ein er yngre eller ikkje har gjort det så mye, så får ein eit inntrykk av at dette er noe som krever ekstremt mye. (...) Mens han sa at det er jo bare ein... "Det er jo bare ein lek! Ein lek med lyd. Og viss du begynner å tenke, så blir'kje det noe gøy. Så vi skal bare kose oss når me spiller. Ikkje tenke på om det er fint eller stygt, me skal bare tenke på at det skal vere gøy." Det var på ein måte det eg satt igjen med etter å ha spilt og samarbeida med han. Og det har vært en fin tanke å ha med seg inn. Ja, eg meiner det stopper litt flyten då, viss ein skal begynne å tenke og analysere på alt. Om det er bra eller ikkje." (Dietrichson, 2014)

Gjennom desse resonnementa oppstår det eit paradoks mellom det at Nystrøm, Henriksen og Endresen frå utsida kritiserer frijazzmiljøet for å vere "strengt" og "puristisk", medan det er ei open og tilsynelatande lett haldning til slike problemstillingar som vart lagt fram i Dietrichsons skildring av Gjerstad, og Nilssen-Love kritiserte Endresen og fleire for å vere for opptekne av form i forkant av konsertane. Dette er samtidig som Endresen held fram at ho ikkje er nokon "formpurist" (2014).

Utan at eg vil gå noko langt inn i diskusjonen om kor vidt musikken er 'fri' eller ikkje, kan vi likevel kort sjå på om desse tendensane ei teikn på at ein har ulike ideal for kva som er fritt, eller kva ein vil vere fri frå. Slik skildrar til dømes Rolf-Erik Nystrøm sin duo med pianist Helge Lien, i forlenginga av diskusjonen om den "strenge" frijazzen:

"Jeg har følt meg veldig hjemme, da. I det fri-impro-greiene. Det eneste jeg kanskje har hatt problem med litt, det er den strengheten, som jeg husker jeg kommenterte mye tidligere. Det der med at hvis man improviserte og det minte om noe man tidligere hadde hørt, så måtte man fjerne seg fra det så fort som faen. Noe som jeg ikke helt trengte å... Jeg trengte ikke å ha den regelen. Så jeg har gjort mange skiver med, og masse konserter, med Helge Lien. Hvor alt har vært fritt. Vi har aldri diskutert et ord før vi går på scenen. (...) Det kunne være bare støy, og klanger, og helt abstrakt. Men det kunne også bli formfullendte låter. Med harmoniske, til og med, at vi følger hverandre i modulasjoner, og sånne ting. Som jeg også syns er spennende, for det er en viktig del av mitt musikalske uttrykk." (Nystrøm, 2014)

Nystrøms frustrasjon kan samanliknast med tidlegare viste utsagn frå både Endresen og Henriksen, der kritikken går på at frijazzmiljøet er for strenge på at musikken skal ha, om ein skal forstå det basert på desse tre aktørane sine skildringar, eit abstrakt og kvasst uttrykk som ikkje skal skli inn i for kjente rammer og referansar.

3.1 Presentasjon av informantar

Men Nilssen-Loves kritikk av avtalte formtoppar er også ein kritikk av mangel på fridom, der det er viktig for han at ein stiller fullstendig open i det ein går på scena, utan nokon slike avtalte rammer. Slik sett kan ein kanskje seie at begge sider av denne saka har "rett" i sin kritikk av kvarandre: Frijazzfolka er "streng" på at musikken ikkje må få for faste rammer, og det kan jo vere i form av både formstruktur og melodiar, medan dei som eller er representert i denne passasja er opne på at dei gjerne vil gå inn i nettopp slike landskap om det skulle passe dei. Men vidare kan det vere vanskeleg å setje fingeren på akkurat kva det er som gjer frijazzaktørane så "streng". Det bør nemnast at eg ikkje har fått høve til å teste Nilssen-Loves påstandar her, og vil først og fremst trekke det fram fordi det seier noko om hans haldningar til temaet, og ikkje nødvendigvis at dette er ein utbredt praksis i miljøet han peikar på.

Kanskje er det slik at skilnadane som er trekt fram over syner ulike haldningar til det å kontrollere musikken? Nilssen-Love brukte spirituelle termar i samband med det:

"Musikken er på ein måte... Ja, som sagt, den er'kje hellig, men den har noko hellig ved seg ved at du... Altså, du som musiker er jo noko som berre setter det i gang. Og så lever det jo sitt eget jævla liv på scenen der. Og om det vil rett opp i taket og bare være der og eksplodere og holde på i en time, så gjør det det. Viss det ikkje vil det, så, nei, ok, greit. Det kommer jo an på, selvfølgelig, kva slags person du er, kven du spiller med og kordan det utvikler seg." (Nilssen-Love, 2014)

Vidare var det meir moralsk ordbruk som kom fram i ein liknande diskusjon:

"(...) det er veldig gjennomskuelig når det en formidler ikkje er ærlig. Om de prøver å formidle noe som ikkje er tilstede, for eksempel, eller de skal vise noen tekniske greier, eller de skal vise kordan de skal spille med han, eller spille over han." (Nilssen-Love, i Gjerstad, 2013)

Medan Endresen og Henriksen har tydelege tankar på korleis dei vil kontrollere den omtalte *prosessen* som går føre seg gjennom eit improvisert sett musikk, meiner frijazzmusikarane at musikken må gå sine egne vegar uavhengig av noko som kjem inn utanfrå, jamfør det å "formidle noe som ikkje er tilstede". Kanskje kan det vere den motstanden som slår til i det enkelte har fått kritikk for å spele for melodisk eller andre tydelege strukturar - frijazzmusikarane vil ikkje ha inn tydelege referanser som bryt med det "ærlige". Dette kan også sjåast i forlenginga av at Nilssen-Love ikkje ville ha for mange "element før musikken kommer ut". Det som Nilssen-Love der definerer som *musikken* kan vere eit ærleg, spontant uttrykk fritt for filter gjennom til dømes elektronikk eller kjente melodiar og andre referanser. Blir det for intellektuelt kan ein miste det "fysiske" og "ærlige" uttrykket som dei vil ha fram for å oppnå det Solberg kalte ei "energiutveksling".

Som mange av informantane har peika på treng ikkje desse skilnadane nødvendigvis å manifestere seg i det endelege musikalske uttrykket som kjem fram, men det handlar om noko som

3.1 Presentasjon av informantar

ligg til grunn for det dei gjer, slik som når Dietrichson fortalte om ein bandkollega med klassisk utdanning:

"(...) Fordi av og til så blei ho veldig låst om det stod noe i notene, då. Kanskje veldig abstrakte notar, og så blei ho veldig låst i det. Fordi ein blir tenkandes veldig mye... Eller vurderandes veldig mye. På ka du skal spilla. (...) Noen steder har me jo det samme lydmessige uttrykket. Så var den mentale innstillinga helt annerledes. For der er det kanskje meir spontant. Eller meir intuisjonsbasert enn det at du først skal vurdere, og så gjør ei sånn lang tankerekke før du spiller no'. På eit vis. Sånn, så eg tror kanskje, uten at eg kan så mye om det, at det [som] ligger i tankesettet bak er veldig forskjellig. Sjølv om kanskje musikken til slutt ikkje er så forskjellig." (Dietrichson, 2014)

Denne refleksjonen var det fleire av informantane som gjorde seg, og ulike uttrykk blir som regel enkelt forklart med "smak", altså estetiske preferansar og kvar ein kjem frå. Men når det kjem til utøvinga av musikken ser ein ulike grader av metodar for å kontrollere det som skjer, der nokre har strategiar for å styre framgangen og andre er meir opptekne av at musikken styrer seg sjølv. Både Gjerstad og Nilssen-Love uttalte fleire ganger at dei likar det best når muskarane "mister kontroll". Vidare kjem vi igjen tilbake om eit ideal om eit direkte og her også "ærlig" uttrykk, der det uttrykket ein har som eit mål naturlegvis også har innverknad på metodane og strategiane ein legg føre før ein går på scena.

3.6 Politiske spørsmål

At frijazzen historisk sett er ei rørsle som også har med seg ei sterk politisk historie er det lite tvil om. Idealet om fridom ligger i namnet, i uttrykket og i måten ensembler er organisert. Desse elementa har også blitt med inn i frijazz ein kan høyre i Noreg i dag. Men etter det eg har fått ut av Jazznytt og andre historiske kjelder har ein hatt lite kontakt med dei historiske røttene til frijazzen og den politiske kampen som mange vil knyte til den (jamfør del 2.1). I si masteroppgåve om friimprovisasjon finner Andrea Rydin Berge (2009) delte meiningar blant sine informantar om friimprovisasjon som eit politisk uttrykk. Også Berge har Frode Gjerstad og Sidsel Endresen som nokre av sine informantar, og viser mellom anna til at Gjerstad meiner at "Paal [Nilssen-Love] og disse yngre karene er spesielt opptatt av" politiske tilhøve i improvisasjonsmusikken (2009:45). I Berges avsnitt om politikk er det tilsynelatande kun Gjerstad som er oppteken av desse aspekta, sjølv om til dømes Endresen har nokre refleksjonar over maktfordelinga som kjem fram i utøvinga og at det har eit politisk tilsnitt.

Men der Berge tek føre seg fritt improviserande muskarar som ei stor gruppe har eg i dette kapitlet sett på mange skilnadar i tankane rundt improvisasjonsmusikk og argumentert for vidare distinksjon innad i dette miljøet utover kun eit generelt kompositorisk metodeval. Innad i alle

3.1 Presentasjon av informantar

grupperingar ein vil konstruere, er der nok ulike meiningar om kor vidt utøvarane vil tilegne noko politisk til sin praksis. Blant mi gruppe av informantar er der også interessante skiljer som viser tendensar til meir interesse for eit politisk uttrykk blant frijazzutøvarane enn blant andre improvisasjonsmusikarar. Dette perspektivet er vil eg også ta med i det store biletet av kva denne musikkulturen representerer.

Arve Henriksen var snar på å trekke fram det politiske aspektet og motstanden mot frijazzen som eit "opprørsk" uttrykk i sitt intervju med meg. Tidlegare trekte eg fram dette mest med omsyn til det estetiske uttrykket, som heilt klart er ein stor del av det Henriksen snakka om, men for Henriksen dreia det seg også om historia som følgjer med dette uttrykket:

"Det skulle vere i opposisjon, det skal vere politisk, det var "Black power" i det. Og eg er ingen svart mann, og eg har oppdaga etter kvart at for meg vart det litt sånn påtatt på ein eller anna måte. (...) I periodar, så kjenner du at du vil, at du vil bruke musikken på... Altså, at når du går på scena, så har du brukt musikken til å vere ein sånn type. Eller du tar på deg litt at du skal gjerne ha sagt i frå om "krig og fred og sånt", sant? (...) Så er det klart at Supersilent er vel det som eg har holdt på med som er mest i nærheten av det, men likevel ikkje, kan du sei. Eg veit ikkje. Ingen av oss har hatt den der forkjærligheten for den frijazzen som då stilistisk oppstod. Eg berre ser det som ein slags politisk rørsle. Og eit opprørsk greie mot (...) ein del av det andre som hadde vore før." (Henriksen, 2014)

Desse erfaringane knytte Henriksen konkret opp mot Gjerstad og Nilssen-Love og hans musikalske møter med dei på nittitalet, og jamfør Berges funn illustrerer kanskje dette at spørsmål om sambandet mellom politikk og musikk gir svært ulike svar alt etter kven du spør. For Henriksen var det krasse uttrykket som baud han i mot også noko han umiddelbart assosierar til den politiske historia som følgjer med frå frijazzens opphav. Samtidig er han, også som mange av Berges informantar, eit døme på korleis slike politiske aspekt ikkje nødvendigvis får fotfeste i møte med ein kultur der problemstillingane som skapar dei politiske tilhøva som ligg til grunn ikkje er der.

Dermed melder spørsmålet seg om korleis det politiske i frijazzen står i Noreg i dag, og kor vidt dette handlar om historia bak, eller berre om politiske spørsmål som reiser seg ved å spele vanskeleg tilgjengeleg musikk, eller kanskje musikk i det heile tatt:

"Altså. Jeg vet ikke hva man kan gjøre kunstnerisk i våre dager, jeg, for at det i det hele tatt skulle ha noen, altså...

- *Politisk statement?*

- Ja. At det skulle være det. Det å være kunstner og kulturarbeider er jo i seg selv, på en måte, det er jo politikk i det. Det er jo politikk, ikke sant? Altså, jeg oppfatter ikke at det Paal... Det e'kke no' revolt i det for meg. Fordi at jeg kjenner tradisjonen. Jeg har hørt mye musikk. (...) Er det politisk at dette er musikk liksom for spesielt interesserte, eller at det er vanskelig tilgjengelig, at du ikke er en del av kommersialismen?" (Endresen, 2014)

3.1 Presentasjon av informantar

Riktig nok er det ei vanleg oppfatning at kunstnarar og kulturarbeidarar gjerne også har politiske sympatiar til venstresida, og det er vanskeleg å fremje, i alle høve kun basert på det musikalske uttrykket, at til dømes Paal Nilssen-Love skal vere noko meir ein representant for ein radikal motkultur enn Sidsel Endresen.

Samtidig kan det i denne intervjurunda sjå ut til at til dømes Henriksen og Endresen har eit anna forhold til det politiske enn (først og fremst) Nystrøm, Gjerstad og Nilssen-Love. Før vi ser på dei generelle trekk som illustrerer rolla politiske spørsmål spelar i norsk frijazz er det eit tema ein ikkje kjem utanom: Sidsel Endresen trekte fram hennar posisjon som kvinneleg improvisasjonsmusikar i samband med kva rolle politikk spelar for henne:

"Det eneste jeg ser liksom av sånt politisk aspekt, altså, som er aktivt hos meg, det er sånn type kjønnsrolleproblematikk, da. Som jeg tenker er uungåelig. Jazzmusikken er jo en mannsbastion, liksom. Hele vurderingsapparatet ligger hos menn. Altså, hva er godt hva er dårlig. Og så er det sånne aspekt med hva er det man kan tillate seg som kvinne, som sanger. (...) Hva er det du kan tillate deg å gjøre med stemmen uten folk finner det veldig provoserende? Fordi at meningen er at du skal... Litt lavmælte kvinner som synger pent. Er fint. (...) Og det henger igjen i forhold til, altså: Hvor mye skal du bestemme? I et hvert musikalsk samarbeid også da. Hva slags rolle er det man har? For meg har det jo ett aspekt som er (...) politisk, da. Når jeg velger musikere, eller musikere velger meg, og det samarbeidet er helt avhengig av at vi oppfatter hverandre som totalt likeverdige. Og har gjensidig, absolutt respekt og tillitt." (Endresen, 2014)

Improvisasjonsfeltet er, som jazzfeltet og musikkfeltet generelt, i stor grad mannsdominert. I tillegg til dette peikar Endresen på at i tilfeller der kvinner er med kan der også vere skeiv maktfordeling, og dette gjelder kanskje særleg vokalistar.

Vidare meiner nokre av mine informantar at der er element i sjølve uttrykket og praksisen i frijazzen som gjer den meir mannsdominert:

"(...) når Paal og eg treffes, så er første jobben alltid veldig intens. Og då skal me bare sjekke ut av, liksom, fysikken er på plass. Sant? (...) Viss eg kan kalle det for det, eg vet'kje om det er riktig, men, på ein måte så vil eg kalle det for ein slags macho-ting. (...) Altså, eg har ikkje spilt med så fryktelig mange damer. (...) Altså, eg har spilt med i band med hu Stine som synger. Og så har eg vert med noen andre. Men de har ikkje vert sånn type musikk. Og det er jo ikkje sånn med Stine heller, det er jo finsligare, på ein måte, greier. Så eg har aldri egentlig fått testa ut sånn kraftspeling med damer, for å si det sånn då. (...) Eg veit'kje om det er så utbredt blant damer, for å si det sånn. (...) Ja, eg føler det er litt sånn (...) knuffing, og litt sånn guttegreier. Akkurat sånn som det er etterpå, og ser kor mange øl, sant vel?" (Gjerstad, 2013)

Observasjonane Gjerstad legg fram kan nok ha samanheng med at feltet i utgangspunktet har vore mannsdominert, og såleis prega av slike "guttegreier". Samtidig dreier det seg nok også om den type tendensar Endresen peikar på, som dreier seg om forventingar og maktfordeling knytta til

3.1 Presentasjon av informantar

kjønn. Då Guro Moe blei spurt om slik "kraftspeling", som Gjerstad kallar det, trekte også ho inn kjønnskilnadar. Moe fortalte at ho ikkje kjenner seg igjen i den type praksis:

"(...) kanskje det der med at man er forskjellig kjønn? (...) Men det har jo jeg for min del... Det med hensyn. Men ikke som går utover musikken. (...) Jeg vet ikke om jeg går mer rolig ut, men jeg tror man har øra mer ut enn til meg sjøl. I begynnelsen av en konsert eller hvis jeg ikke har spilt med noen før." (Moe, 2014)

Om ein kun tek desse to utsagna med skulle ein tru at Gjerstads "knuffing" på den eine sida og Moes fokus på å vise omsyn var motsetjingar. Men Nilssen-Loves syn på saka nyanserer det biletet litt:

"Det er jo fint viss det er machogreier, det, men det er'kje så avgjørende for om det blir bra musikk eller ikkje. Men selvfølgelig, det aspektet kan vere morsomt å... Eller, la oss seie det sånn: Folk kommer jo med sin bagasje, sin personlighet, sitt musikalske uttrykk. Alt det er jo samma ting. Og så er forhåpentlig folk sterke nok. Men også ydmyke nok til å la seg påvirke og det spille med den andre parten på hans, om ikkje premisser, men (...) gi rom og ta rom! I blant så kan det gjerne vere en kamp om plassen, men det trenger ikkje å vere det i to timer." (Nilssen-Love, i Gjerstad, 2013)

Soleis kan ein tenkje seg at ein i norsk frijazz, i likskap med jazzfeltet generelt, kan tillate seg å vone på at den skeive kjønnsbalansen også kan utjamnast her. At kvinner ikkje kan spele høglytt og ekspressiv improvisasjonsmusikk er det i alle høve ingen som kan påstå. I Noreg har vi Maja Ratkje og for så vidt også Endresen som gode døme. Når det gjeld instrumentalistar kan ein trekke fram til dømes Joëlle Léandre. I seinare tid har saksofonistar som tidlegare nemnte Mette Rasmussen utmerka seg på den norske improvisasjonssцена, og der er fleire kvinnelege jazzstudentar som kjem etter - i fleire instrumentgrupper. Likevel kjem ein ikkje utanom at miljøet slik det har vore, og i stor grad er i dag, er svært mannsdominert.

Eit anna aspekt som kjem fram av Endresens framlegg om kjønnsproblematikk over er at det er først og fremst med utgangspunkt i hennar posisjon som kvinne og vokalist ho vektlegger noko politisk i det ho gjer. Dei same tendensane kjem fram hjå Henriksen som også har motforestiljigar når det kjem til å knyte noko særleg protest eller for så vidt andre politiske utsagn til hans eigen praksis. Som vi har sett fleire døme på over står dette i kontrast til, kanskje først og fremst, Frode Gjerstads haldningar til sin musikk:

"Det er to eller tre, eller fire eller fem stykker som spiller sammen, og for at det skal kunne fungere, så må alle høre kvarandre, me må vere likeverdige. (...) Det er jo annerledes enn den amerikanske jazzgreia, kor du har liksom saksofonisten og rytmeseksjonen, sant vel? Og så hører du i miksen, så hører du saksofonen godt, så har du trommene i bakgrunnen. Mens, det er jo noen ting som me ikkje er interessert i, me er interessert i kollektiv. (...) Når eg begynte å interessere meg meir

3.1 Presentasjon av informantar

for denne musikken, så følte jo eg òg at det var eit politisk uttrykk. Som er rett og slett eit kollektiv, altså. (...) [med] flat struktur, og kor me forsøker å ta hand om kvarandre." (Gjerstad, 2013)

Konseptet med likeverd på scena og flat struktur er ikkje fjernt for andre musikarar heller, men der ligger ein skilnad i kor vidt musikarane snakkar om det som ein strategi og orden i samspelet, og kor vidt ein gjer det til ein meir heilskapeleg tanke gang for heile sin praksis.

Gjerstads utsagn over og konseptet med flat struktur i ensemblet vekker assosiasjonar til tidleg frijazz, der mykje av det nyvinnande ved til dømes Ornette Colemans musikk var ei likestilling av nettopp rytmeseksjonen og typiske solistinstrument. Men Gjerstad trekker fram tilhøve som skiljer han og hans kollegaer frå Coleman igjen:

"(...) han sjøl har jo vert den som har fått de store pengene. Det er jo ikkje musikerene. Han har jo ikkje delt, nesten. Men det er jo uhørt i Amerika at me kan dela, at me har samme betaling, sant vel? (...) Eg kan ikkje seie om kor vidt det eine er rette eller det andre er feil, sånn sett, men altså: I noen settinger så fungerer det, i noen settinger så fungerer det.

- *Men dokke fordelar alle midler likt?*

- Ja. I alle band som eg er med i, så gjer me det. Det er'kje eit spørsmål." (Gjerstad, 2013)

Her ser ein altså at Gjerstad utan å nøle knyter den politiske mentaliteten han forfektar i sin musikk direkte over til reint praktiske tilhøve når det kjem til organiseringa utanom det musikalske. Slike skildringar kjem også fram hjå Nilssen-Love og Solberg, til dømes i tilknytning til organiseringa av Blow Out!, som dei står bak saman. Vidare ser ein at til dømes Nilssen-Love også knyter politiske tilhøve like mykje til det som skjer rundt musikken, eller kanskje også motivasjonen som ligger *bak* musikken:

"Altså, innenfor frijazzen så har jo det selvfølgelig mye med det individuelle og at du kan forandre ting som enkeltstående. Men det er jo også i frijazzen, holdt eg på å seie, så er det jo snakk om samhold. Altså, community, og det. I særst høy grad amerikanske den amerikanske frijazzen. Seksti-søttitallet, det var jo snakk om samhold. Og då selvfølgelig var det mest svarte utøvde den musikken, men de måtte stå i sammen om det, ikkje sant? Og det er jævla viktig, og det syns eg er like viktig i dag. Men det overrasker meg alltid når eg prater med andre musikere, eller hører andre intervjuer, eller blir intervjuet sammen med andre musikere, så blir det spørsmålet stilt: Om du ser på musikk som noe politisk. Og eg seier ja, og han andre seier kanskje nei. Men i dag er musikk meir viktig enn nokon gang. Og du kan forandre det littegrann med å spille med litt meir open type musikk, syns eg, fordi du, ved at du spiller den musikken du spiller (...) stiller noen spørsmål. Og du får folk til å stille spørsmål ved seg sjølv og musikken." (Nilssen-Love, 2014)

For det første ser ein at Gjerstad, med omsyn til hans utsagn om at Nilssen-Love og hans jamnaldingar ikkje er oppteken av musikken, tek feil. Vidare ser ein at Nilssen-Love både knyter politiske effektar frå musikken til historiske tilhøve og til samtida, og ikkje minst samanheng mellom dette. Både Gjerstad, Nilssen-Love og Solberg har i stor grad kontakt med eldre musikarar

3.1 Presentasjon av informantar

som har vore tilstades i både europeisk og amerikansk frijazz, og det kan kanskje forklare noko av ei sterkare tilknytning til historia som ligg bak og dei politiske aspekta som følgjer med. Seinast i 2013 gav Nilssen-Love ut eit album med saksofonist Joe McPhee, som allereie tidleg i karriera samarbeida med artistar som Steve Lacy og Don Cherry (Kernfeld, 2014), der til dømes eit spor, "Till", er til minne om mordet på ein afroamerikansk tenåring i 1955 (McPhee and Nilssen-Love, 2013). Slike døme illustrerer korleis aktiviteten til desse musikarane i dag gjer at dei framleis er i direkte kontakt med den politiske historia som ligger bak musikken, og at det ikkje berre er reint lokale tilhøve i Noreg som avgjer kva ein tilegnar sin eigen praksis - også kontakt med omverda.

Meir politisk lada musikk finnast også i andre greiner av improvisasjonsmiljøet, her representert ved Rolf-Erik Nystrøm. Nystrøms gruppe Poing har til dømes tradisjon for å halde 1. mai konsertar saman med vokalist og komponist Maja Ratkje, der dei mellom anna spelar gamle kommunistviser og leikar med historiske, politiske tilhøve heilt konkret i musikken. Vidare vil også Nystrøm vektlegge politiske aspekt tungt ved frijazzen og ved sin eigen musikk generelt:

"Hvis man spoler historien til frijazzen, så er det jo veldig ofte et bevisst valg tatt ut fra et politisk ståsted (...). Det er jo et politisk uttrykk. Og det er jo også en viktig, viktig ting å tenke på når man står der og skal spille. Det er jo ikke bare at man skal lage det. Hvor er det politiske? Og jeg har noen grunn-, liksom, -vollen i hele kunstprosjektet mitt, eller det jeg driver med da, det er jo liksom at alt er politikk. Det å kunne stå å ta sine egne valg både i en konsert og før en konsert er noe som vi ikke skal ta for gitt, og du har et ansvar når du står på en scene, for du står faktisk ovenfor mange, og du har muligheten til å kunne videreformidle en problemstilling, en følelse, et opprør, en kritikk. Da kan vi linke det med det du snakket om, å nyskape, for det kan jo noen ganger være nødvendig at man tenker: Hvordan kan man bryte opp dette? Dette som er satt. Altså, det å gjøre noe som publikum, og kanskje til og med dine medmusikere, ikke forventer. Kanskje til og med ikke helt ønsker. Bare noe som er litt vondt kan faktisk være et tydelig signal, ikke sant? Og det å kunne snakke fra scenen syns jeg er døds viktig! (...) Man kan si politiske ting uten at det blir flaut. Det som er fint med fri improvisasjon også er at det er rett og slett ens egen energi. Og du kan bytte ståsted hvert sekund. Du trenger ikke stå og følge et ferdigstilt partitur. Og det er jo politisk i seg sjøl, ikke sant, du følger ingen andre regler enn deg sjøl." (Nystrøm, 2014)

Her ser ein at Nystrøm er på linje med Nilssen-Love og Gjerstad, og er kanskje enda meir investert i politiske tydingar i musikken sin - og frijazz og improvisasjonsmusikk generelt. Det kan kanskje også forklare litt kvifor Nystrøm også er på bølgelengde med dette miljøet musikalsk - han har samme forståing for kva som ligg bak og i musikken, sjølv om han ikkje nødvendigvis deler alle dei samme tankane sjølv.

Med alt dette sagt er det ikkje nødvendigvis slik at Endresen og Henriksen ikkje ser politiske aspekt frå sin eigen praksis i større grad enn det som kjem fram her, men ein ser at dei er mindre opptekne av slike koplingar, medan det for frijazzutøvarane er ein meir sjølvstendig korrelasjon

3.1 Presentasjon av informantar

mellom politisk uttrykk i både musikk, praktisk organisering av tilhøva rundt musikken - og livsstil, til slutt i dette avsnittet kort illustrert ved Guro Moe:

"Den musikken har en veldig viktig rolle. Sjøl om det befinner seg jo der den gjør. Og det er ikke så mange som veit av den. Men, altså hva den egentlig kan gjør. Det der med at den krever tilbake til tilstedeværelse. Det er jo en viktig sånn sosial og samfunnsmessig. (...) Det er jo òg den livsstilen man har valgt. Det å både holde på med musikk, den her type musikken, og det livet som, eh, som er langt unna normene som samfunnet ønsker at man skal tilpasse seg i." (Moe, 2014)

3.7 Frijazz som eit tankesett

Avsnitta over viser at dei skildringane som aktørar som Henriksen, Endresen og til dels Nystrøm legg til grunn for det som skiljer dei frå frijazzmiljøet i stor grad stemmer overens med dei skildringane som aktørane eg i dette prosjektet har plassert meir eller mindre innanfor miljøet kjem med for å skildre sitt eige miljø, praksis og tankane dei legg til grunn for dette. Pionerar som Gjerstad og Nilssen-Love har tydelege referansar tilbake til frijazz som har vokst fram i USA, England og Tyskland, og har også jamn kontakt med andre aktørar frå desse landa som har vore med på å skape og definere dei kjenneteikna ein knyter til desse miljøa gjennom sine eigne musikalske karrierer.

Dei tre eg har plassert meir eller mindre utanfor har andre estetiske rammeverk som også kjem fram av musikarane dei vanlegvis spelar med og relaterer til. Samtidig er det dei tydelege referansane til ein stil som gjorde at Henriksen og Nystrøm ikkje kunne identifisere seg sjølv med det miljøet. Henriksen har andre estetiske ideal og Nystrøm har svært mange stilistiske uttrykk han vil uttrykke seg gjennom i ulike samanhengar. Når det kjem til det ekspressive og intense uttrykket som kjenneteiknar frijazzen, som Nystrøm og Henriksen meiner frijazzmiljøet er relativt låst i, illustrerer Nilssen-Loves skildringar at parameter som dreier seg om høg intensitet og volum for han handlar om eit ideal om å uttrykke seg direkte og utan filter som gitte melodiar, strukturar og også utstrakt bruk av elektronikk og effektar. Vidare etterlyser både Nilssen-Love og Gjerstad nok "energi" hjå andre utøvarar innanfor norsk jazz og også andre greiner innan fri improvisasjon, som til dømes dei som trekker mot eit meir minimalistisk uttrykk.

Historisk sett er frijazzen ei musikkform med eit visst opprør tilknytt seg, og den politiske historia som ligg bak er framleis levande i aktørar som var der i byrjinga, samt i aktørar som Nilssen-Love, Gjerstad og Solberg som er i kontakt med desse aktørane i eit internasjonalt frijazzmiljø. Førre avsnitt viser korleis både dei historiske politiske aspekta er medvetne hjå nokre, medan andre som Henriksen og Endresen ikkje relaterer til dette. Men også den politiske effekten

3.1 Presentasjon av informantar

musikken kan ha i dag er meir aktivt i tankesettet hjå Gjerstad og dei som har komt etter han, og for dei er det å utøve denne musikken eit val av livsstil meir enn eit karriereval, no sist illustrert ved Moe over.

At det å velge musikk som karriereveg vert ein livsstil er nok ikkje framand for musikarar eller andre kunstnarar, samme kva sjanger ein utøver, og for så vidt også samme kor stor kommersiell suksess ein eventuelt har. Men som med dei fleste skilnadane eg har peikt på i avsnitta over dreier det seg også her om ulik grad av vektlegging av slike element, samt kva slags innfallsvinkel ein har til det. Når det kjem til både politisk engasjement og skildringar av sin eigen livsstil er der nokre utsagn som tyder på at frijazzmusikarane her meir opptekne av sin eigen livsstil som alternativ og at dei her stiller seg litt annleis enn ein del andre jazzmusikarar:

"Og Bugge og meg. Ja, eg husker med hadde den diskusjonen om å strippe det ned til tre band. For han ville starte eit band med Ingebrigt, Håkon Kornstad og meg, men eg sa "Nei, men eg vil, eg *må* spille med alle desse her!". Og så trodde han at det var på grunn av pengene, og så sa eg "Nei, det er på grunn av at eg vil spille med alle disse musikerne!". Og eg meiner: Det er jo frustrerende at døgnet er så kort som det er. Året ikkje har meir enn så og så mange dagar. For eg meiner: Alle de banda eg er med i nå, eg kunne tenke meg å gjort en turné med de hver sesong. Og det er heilt umulig. Ikkje sant." (Nilssen-Love, 2014)

Sjølv om ein ikkje akkurat står på trygg grunn om ein byrjar å anklage norske jazzmusikarar for å vise for sterke kommersielle interesser, er den livsførselen særleg Nilssen-Love har tillagt seg heilt spesiell i norsk samanheng - med enormt mange konsertar og for så vidt også mange utgjevingar, og minimalt økonomisk utbytte. For han er det eit heilt bevisst val av livsstil, der han også tek delvis avstand frå institusjonaliseringa av norsk jazz som foregår gjennom musikkonservatoria:

"(...) ja, det blir utdanna masse musikere, men eg husker også at eg (...) spurte kor mange år folk må studere. Og så er det tre år på jazzlinja, så er det to år ped., og så drar de til Oslo og tar master på to år eller kva faen, og så er det faen meg ein bachelor oppå det! Ikkje sant? Så eg fant jo ut at enkelte studerer mellom syv og ni år. Og viss du begynner når du er nitten eller noe sånt. Kva faen? Du er seks og tyve før du er ferdig med alt det dritet. Ikkje sant? Og folk spør jo liksom: "Ja, nei, for eg skal jo undervise litt". "Jaha, korfor skal du undervise, er det fordi du vil?". "Nei, eg må jo!", seier de. (...) Men herregud, du kan jo også leve på det minimale og spille den musikken du vil." (ibid)

Ei naturleg innvending her er naturlegvis at også Nilssen-Love utdanna seg i tre år ved jazzlinja i Trondheim, men når det kjem til musikken han ynskjer å utøve var det tilsynelatande viktigare for han med kontakta med Stavangermiljøet og Gjerstad:

"Eg mener at, eg spilte med Frode og de i Stavanger og så dro opp til Trondheim og lærte meg å spille, ja, rett og slett i *time*. Nei, men altså, deale med perioder. Tolv takter, seksten takter, AABA-form, ikkje sant. Så, ok, greit nok det. Men så når eg dro tilbake Stavanger igjen og spilte med

3.1 Presentasjon av informantar

Didrik og Frode, så var det liksom: "Åja, faen!". Då opplevde eg sterkere kontrast. Eller den musikken som sterkere på grunn av kontrasten. Ikkje sant?"

Soleis er det ikkje berre Gjerstad som plasserer seg sjølv aktiv utanfor hovudstraumene i det norske jazzmiljøet.

Hjå aktørar som Moe, Solberg og Dietrichson, som representerer nyare generasjonar frijazzmusikarar, er motstanden mot både hovudstraumane og utdanningssystemet mindre. Dette kan ha si naturlege forklaring i at det har skjedd ein del med det norske jazzmiljøet sidan Gjerstad forsøkte å slå seg opp på åttitalet, og sidan Nilssen-Love studerte ved jazzlinja i Trondheim. Både Solberg og Moe har tatt mastergrad i improvisasjonsmusikk ved Norges Musikkhøgskole med prosjekt i den stilen dei brenn for, og der har nok aktørar som Sidsel Endresen med mange fleire spelt ei stor rolle i å få fri improvisasjon inn som ein naturleg del av det akademiske miljøet. I tillegg følgjer også utdanningsstadane trender blant musikarar og studentar, slik at oppblomstringa av fritt improvisert musikk frå slutten av nittitalet også spelar ei rolle der. At dei yngre aktørane har fått ei meir systematisk og akademisk innføring i feltet kan også forklare kvifor dei har eit meir eklektisk utgangspunkt enn særleg Gjerstad og Nilssen-Love.

Samtidig har Gjerstad og hans tankar om musikk hatt innverknad på desse aktørane parallelt med skulegangen, og der er kanskje nokre fleire tendensar som skil frijazzmiljøet frå dei vanlegaste haldningane blant profesjonelle og utdanna musikarar:

"Og eg syns jo på ein måte dette her med, det er mange som skal gjør dette her så jævlig komplisert. Men det er jo ikkje det! For det er jo ikkje meir enn ein samtale. (...) Så det er det me sitter og gjør nå, sant vel? Viss me skulle liksom gjør dette her om til noe sånn veldig spesielt noenting, så gjør me dette her egentlig ein bjørnetjeneste. John pleide alltid å seie: "It's wallpaper-music". Det er i bakgrunnen. Det er det som er i bagrunnen. Det er bare egentlig ein sosial aktivitet. Altså, folk som vil gjør noen ting sammen. Det er ikkje meir enn det." (Gjerstad, 2013)

Her kjem den forenklinga som også Dietrichson opplevde hjå Gjerstad fram, og Dietrichson er ikkje den einaste som tilegnar denne retninga slike eigenskapar. Til dømes Guro Moe meiner at noko av det som definerer Gjerstad og Nilssen-Love er "det der å kunne spille med alle. Som de på en måte besitter. At det er også en greie" (Moe, 2014).

Jamfør dette har også Nilssen-Love holdt fram at det er ikkje noko komplisert det han og hans kollegaer driv med, og som han har gjort ved fleire andre høve la han også i mitt intervju fram idéen om musikken som eit universelt språk, og at det er ein viktig del av det som har gjort dette til ein livsstil for han:

"Men eg husker, og eg kjente det også på det tidspunktet når me var i Syd-Afrika med Ingebrigt og Bjørn, en som heter Bjørn Ove Solberg. Det må vært i nittifem. Då dro eg til Syd-Afrika. (...) Første

3.1 Presentasjon av informantar

sånn langtur, og ganske, kva skal eg sei, frika ut. Bare med tanken på å dra dit og spille. Og dag to så er me og øver, og musikken eksploderer og koker som faen. Og det var då eg skjønnte: "Aha! Ja. Men det er dette". Musikk er universelt språk og så vidare, det er ein klisjé, men det er jo faen meg sant òg. Og viss du då kan reise på andre siden av kloden, og dagen etter du ankommer så drar du til et øvingsrom og musikken bare eksploderer. Då skjønnte eg at: "Aha. Ja. Det er dette her eg skal gjør resten av livet". (Nilssen-Love, 2014)

Ironisk nok har leiar ved jazzlinja i Trondheim gjennom mange år, Erling Aksdal, nyleg uttalt omtrent det motsette i bladet Musikkkultur:

"(...) Det å lære en spesifikk sjanger betyr ikke at du skal bli der. Du kan lære engelsk, selv om du kan norsk. Men du kan aldri lære et andrespråk om du ikke har et førstespråk, understreker Erling. Det å kalle musikk et universelt språk er tull, mener han.

- Denne erkjennelsen er også viktig i en slags global kulturpolitikk. Å forstå hvor omfattende det er å lære et musikalsk språk. Når du sjøl skal lage musikk må du ha tilgang på det musikalske språket." (Bjerke, 2014)

Desse utsagna kjem openbart frå ulike samanhengar og i tillegg har naturlegvis Aksdal ein openbar agenda som leiar for ein utdanningsinstitusjon. Vidare kan ein også diskutere kor vidt dei eigentleg er ueinige i konseptet om musikk som språk - Nilssen-Love har også eit "språk" som han utøvar i kontakt med andre musikalsk. Men igjen er det viktigaste at dei faktisk seier det dei gjer: Det handlar om kva dei vektlegger og korleis dei skildrar si røynd.

Flesteparten av tendensane og utsagna til frijazzmusikarane i dette kapittelet kan enkelt overførast til andre musikksgangrar og -kulturar, men her dreier det seg om samanhengen desse musikarane står i. Dermed er samanhengen med det musikalske uttrykket og praksisen til musikarane viktig for å setje det heile i perspektiv. Som ein har sett over endrar uttrykket seg ein del frå utøvar til utøvar, og blant dei yngre aktørane innanfor frijazzmiljøet representert her, særleg Moe og Dietrichson, er praksisen stilistisk sett mykje meir eklektisk, i tillegg til at tankesettet er meir samansett då der har vore fleire aktørar med i biletet på å forme dei både i og utanfor utdanningssystemet. Samtidig som dei har blitt influert av aktørar frå både klassisk og jazz-bakgrunn, har tankesettet Gjerstad representerer også festa seg i større eller mindre grad hjå desse yngre aktørane, sjølv om uttrykket ikkje alltid vitnar om ein felles tankegang med energiske utøvarar som Nilssen-Love og Peter Brötzmann.

Vidare la også Dietrichson at dette er eit tankesett han særleg har når han spelar med trioen Wolfram, som han knytter sterkast til frijazzsjangeren:

"Og det samme har me tenkt litt på med for eksempel Wolfram, då. Me hadde på ein måte eit slagord: "Frijazz til folket." Fordi me meinte at frijazz var'kje no mystisk då, og det hadde like stort potensiale til å nå publikum som all annen musikk. Ikkje at det nødvendigvis har det. Men poenget

3.1 Presentasjon av informantar

var at ein trengjer ikkje å ha noen kunnskap for å like den musikken. (...) Og Halvor som spiller sax, som ikkje har noen musikalsk utdanning utover musikklinja. Han er jo ein bra saksofonist, men han har aldri vært noko sånn eksepsjonelt flink på, kva skal eg seie, liksom vanlig pop eller klassisk, eller liksom... Altså han kan jo liksom spilla, men han var'kje sånn fantastisk bruksmusiker, for å bruke det ordet. Men han har hørt ekstremt mye på en type musikk. Så har han på en måte bare hoppa over alt som mange andre musikere har brukt tid på. Altså, øve skalaer opp og ned og bare gått rett på det å jobba med uttrykket, og det funker for han. (...) Ja, Frode [Gjerstad] er jo samme greia, så dei har på ein måte bare ikkje tenkt på et det er noko ein må skjøne eller lære før ein kan begynne å spilla. Ein kan bare begynne å spilla og så utvikla seg på den måten. Så derfor har det vært litt av undertanken i Wolfram heile tida, at det er ikkje no' mystisk." (Dietrichson, 2014)

Slik sett kan ein argumentere for at det er eit tankesett som følger med nettopp ein type musikk, altså frijazzen, og der nokre av mine informantar har dedikert seg fullstendig til denne retninga, det vil seie primært Gjerstad, Nilssen-Love og kanskje Solberg, er andre meir samansett, som Dietrichson, Moe og Nystrøm. Men vidare ville Moe plassere seg nærmast Gjerstad og hans retning på grunn av tankesettet (jamfør til dømes å kunne spele med alle, som vist over) meir enn det stilistiske.

I tillegg sa også Gjerstad at den energiske stilen ein knyter til han og Nilssen-Love er noko han rører seg bort frå: "Eg må jo seie: no er eg i ferd med å gli litt vekk frå den greia der, altså. Eg savne litt meir sånn ro" (Gjerstad, 2013). Også Moe meiner Gjerstad er på veg bort frå det meir intense uttrykket, men kanskje hovudsakleg med tanke på volum: "Han kjøpte en bassklarinet. Det var for å Paal til å spille lavere. Det var middelet man må ta inn." (Moe, 2014). Desse utsagna kom nok med glimt i auget, men poenget er at Gjerstad og andre som deler hans syn på musikk og improvisasjon kan høyrest ulike ut på scena, på samme måte som at aktørar som tenker vidt forskjellig kan komme fram til eit tilnærma likt uttrykk gjennom ulike innfallsvinklar.

Men som representantar for frijazzmiljøet i Noreg som har vokst fram med Gjerstad i spissen, og som blomstra frå og med slutten av nittitalet, er det desse aktørane tankar som definerer miljøet utover det reint musikalske. Gjerstad er stadig aktiv med omsyn til å samarbeide med nye generasjonar av improvisasjonsmusikarar og slik kan hans tankegangar stadig vere med på å definere miljøet også utover dei reint musikkestetiske rammene.

4 Vidare drøfting og avslutting

4.1 Avsluttande drøfting

Dei generelle tendensane som viser seg i funna presentert over er skilnadar mellom dei eg har plassert innanfor og utanfor det eg har valgt å kalle det norske frijazzmiljøet som går på tankar og haldningar til både estetikk og uttrykk, utøving, formidling og måla ein setter seg for dette. I tillegg kjem dei politiske rammeverka rundt musikken og betydninga dei eventuelt skal ha, og alt dette resulterer i ulike innfallsvinklar og tankesett til improvisasjonsmusikk generelt. Tendensen er at frijazzmiljøet, særskild med Gjerstad og Nilssen-Love i spissen, viser ei meir omfattande haldning til musikken og praksisen sin som eit heilskapeleg konsept med både politiske og moralske rammeverk som står langt framme i tankesettet og dei behandlar det i større grad som ein livsstil enn ei kunstform og ein disiplin. På den andre sida har ein dei som eg i større eller mindre grad har plassert utanfor: Endresen, Henriksen og til dels Rolf-Erik Nystrøm.

Desse behandlar i større grad spørsmål rundt frijazz og improvisert musikk på ein måte der improvisasjon er ein komposisjonsmetode som kan nyttast til å uttrykke ulike estetiske uttrykk. Samtidig som dei har sterke personlege uttrykk som er tydelege i det meste dei gjer, er dei også opptekne av å fremje ei open og fri haldning til korleis desse estetiske uttrykka vert og vil ikkje "låse" seg i ein stil, slik dei til ei viss grad meiner at frijazzaktørane har gjort. Vidare er Henriksen og Endresen lite opptekne av dei politiske tilhøva rundt og rammene for musikken, og dette var også eit element særleg Henriksen tok avstand frå med omsyn til frijazzen. Her vert Nystrøm eit unnatak som er svært oppteken av sitt eige prosjekt og all anna musikk som politiske. Han er også den einaste av desse tre som på sin eigen måte har funne seg til rette innanfor frijazzkretsar, sjølv om han ikkje ser sjølv som ein av dei.

Dei tre resterande informantane, Moe, Solberg og Dietrichson, er yngre musikarar som har vokst fram i eit miljø som allereie var etablert av Gjerstad og kanskje aller mest Nilssen-Love og hans generasjon frijazzmusikarar. Desse syner meir samansette tankar rundt balansen mellom frijazz og det som til dømes Solberg har kalla "impresjonistisk impro", som peikar mot improvisasjonsmusikk som spring ut frå ein klassisk tradisjon, kanskje mykje på grunn av at improvisasjonsmusikken står sterkare i jazzutdanninga i Noreg i dag enn for tjue år sidan, og dermed får studentane ei systematisk innføring i dette frå ulike innfallsvinklar, medan Nilssen-Love og Gjerstad har forfulgt ei retning uavhengig av utdanning. Vidare har både Solberg og Moe vore i kontakt med til dømes Endresen gjennom si utdanning. Likevel plasserer alle tre seg på litt ulike måtar nærmast miljøet rundt Gjerstad og Nilssen-Love både i kraft av eigne utsagn og handlingar

4.1 Avsluttande drøfting

med omsyn til kven dei samarbeider med. Men uansett kan kanskje tendensane som syner seg hjå desse peike mot at improvisasjonsmusikken og grenser mellom ulike greiner innanfor feltet bli meir uklare i tida framover, både med omsyn til stilistiske uttrykk og samarbeid mellom aktørar frå ulike bakgrunnar. Dette er naturlegvis også noko som har gått føre seg i stor grad dei siste ti-femten åra, men mine funn syner at relativt tydelege grupperingar framleis eksisterer.

Desse tendensane bør og kan forståast med omsyn til dei ulike aktørane individuelle bakgrunn, samt historiske linjer i framveksten av frijazzen og anna improvisasjonsmusikk. Fritt improvisert musikk har vokst fram i ulike leirar gjennom moderne tid, og i eit globaliseringsperspektiv ser ein korleis ulike aktørar i Noreg har tatt til seg ulike innfallsvinklar til dette og fokusert på ulike retningar og greiner som også eksisterer innanfor denne musikken globalt. Med omsyn til den historiske gjennomgangen i del 2 er der mykje som syner at særleg Gjerstad og Nilssen-Love har gått inn i ein frijazztradisjon med røtter i både USA, England og Tyskland, og har også estetiske uttrykk og tankegangar som reflekterer dette, jamfør både politiske tilhøve og den universelle haldninga til musikkens effekt og funksjon, vist ved Nilssen-Loves tankar rundt korleis denne musikken framleis er "viktig". Gjerstad framstiller John Stevens som ein viktig mentor som han har gått i lære med. Vidare har hans haldningar til improvisasjonsmusikken, til dømes hans framlegg at den er enkel og ukomplisert også blitt adoptert av dei generasjonane av musikarar han har kontakt med seinare, jamfør til dømes Dietrichson framlegg om "frijazz til folket" og "lek med lyd".

Medan eg har angripe dette frå ein utprega norsk innfallsvinkel, og særleg i lys av norsk jazzmiljø og -historie, kan ein lett argumentere for at dei tyngst etablerte musikarane i dag er vel så mykje ein del av ei global rørsle som eit norsk miljø. Dei ulike informantane reiser i større eller mindre grad reiser verden rundt og spelar også med musikarar frå både USA, Japan, Afrika og Europa. Samtidig er kanskje særleg Endresen og Henriksen representantar for hovudstraumen i det mange vil skildre som den store narrativen i norsk jazzhistorie, gjerne karakterisert gjennom omgrep som "the Nordic tone", og ei utstrakt eksperimentering med elektronikk, medan frijazzrørsla har karakteristikkar få vil knyte opp mot noko utprega "norsk". Men vidare er også dei aktørane mange vil definere innanfor eit utprega nordisk jazzmiljø også delaktig i globale musikklandskap og har mange internasjonale samarbeid og ikkje minst internasjonale inspirasjonskjelder, der til dømes Jon Hassel som inspirator for både Nils Petter Molvær og Arve Henriksen er eit godt døme. Likevel er det kanskje slik at det uttrykket som kjem fram frå frijazzmusikarar i Noreg vil vekke konkrete assosiasjonar til akustisk frijazz frå både Europa og USA utan at der er noko i det musikalske som skriv seg direkte heim til eit "norsk" uttrykk, medan

4.1 Avsluttande drøfting

det er nettopp dei sterke stemmene frå aktørar som Henriksen, Endresen og fleire som kjennarar vil assosiere umiddelbart til eit, om ikkje norsk, så i alle fall eit nordisk, miljø.

Dette er relevant med omsyn til påstandane om frijazzen som eit "låst" uttrykk, men også med informantanes fokus på balansen mellom det individuelle og det kollektive, og kva diskusjonen rundt det inneberer. Alle informantane er svært opptekne av kvar enkelt musikars evne til å utvikle sitt eige individuelle uttrykk, og dette går då ofte inn i ein diskusjon rundt det individualistiske idealet som eit paradoks til praksisen rundt "plukking" og etteraping av ulike aktørar ein idealiserer. Men vidare ser ein også at frijazzmusikarane i større grad har tatt opp mange element frå sekstitals amerikansk frijazz, som også skriv seg igjen blant Europeiske inspiratorar og samarbeidspartnarar, medan hovudstraumene i norsk jazz er meir prega av sterke, individuelle stemmer, reint estetisk og stilistisk. Både Gjerstad og Nilssen-Love har delvis rett i at også desse musikarane står i ein slags tradisjon og har røter blant ulike inspirasjonskjelder, men desse er kanskje noko som ein oppfattar som ein del av ei norsk utvikling med mindre konkrete musikalske referansar til jazz frå både Europa og USA.

Her kan kanskje bruken av elektronikk og fokuset på større lydlandskap spele ei rolle. Lat oss ta nokre døme: Henriksen skildrar seg sjølv som "orkestrator" og skapar også store lydlandskap ved hjelp av elektronikk. Sidsel Endresen brukar mest kun si eiga stemme sjølv, men samarbeider gjerne med musikarar som lagar klangtepper og store landskap ved hjelp av elektronikk, slik som Henriksen. Vidare har Endresen, som vist over, tydelege tankar og strategiar rundt korleis samspelsituasjonen skal gå føre seg og utvikle seg (sjølv om dei strategiane dreier seg om svært opne og frie konsept), medan Nilssen-Love vil fremje at det står i motsetnad til hans praksis.

Blant frijazzmusikarane, som har mindre innslag av elektronikk, vert det kanskje meir eit felles uttrykk som eit resultat av "mindre" stemmer som vert fletta i kvarandre meir konkret og tydeleg enn hjå dei store landskapsmusikarane, jamfør Ornette Colemans stil med små fraser som vert utveksla, Gjerstads skildringar av ein "samtale", der ein har færre førebudde strategiar med omsyn til både estetikk og form. Med eit mindre fokus på det heilskaplege uttrykket kan det kanskje gå meir slik at ein havnar enklare i ein kjent stil i kraft av personlege referansar og det som kjem fram i det ein improviserer spontant. Sett på spissen kan ein kanskje seie at hovudstraumane i norsk jazz har eit meir sofistikert syn på estetiske problemstillingar og kunstnarisk utvikling, og såleis behandlar kunsten som eit meir autonomt fenomen enn frijazzmusikarane som har eit meir primitivt fokus på det dei kallar "energi", "energiutveksling" (mellom både musikarar og publikum), og samspelet som ein ukomplisert prosess, der det kunstnariske fokuset er meir retta mot *aktiviteten* enn sjølve musikken. Her kan ein innvende at til dømes Endresen, og dei fleste andre som jobbar

4.1 Avsluttande drøfting

med improvisasjon som utgangspunkt for sin musikk, også fremjer samspelsprosessen som viktigare enn det endelege estetiske resultatet, men likevel har ho ein anna innfallsvinkel til nettopp denne prosessen gjennom meir systematiske tankegangar rundt akkurat den prosessen.

Etter alle desse skildringane lyt ein skyte inn at det også innanfor norsk jazz er stor aktivitet innanfor andre rammer enn dei ytterpunkta eg har sett opp mot kvarandre over. Institusjonen Trondheim Jazzorkester er eit godt døme på korleis meir gjennomkomponert jazzmusikk også er sterkt representert og etablert i Noreg, og mange dyktige instrumentalistar leikar med eit mangfald av uttrykk både med og utan elektronikk, men dette vert mindre relevant for nettopp dette prosjektet og dei informantane eg har intervjuet.

Jamfør ein Geertziansk innfallsvinkel til symbolsk antropologi, samt Stock og hans framlegg om etnografisk forskning som eit middel for å finne ut "what "music" is among a social group at any specific time" (2004:19), viser funna over korleis dei ulike haldningane og tankane bak og rundt musikken hjå informantane også viser igjen i det musikalske uttrykket og praksisen - og vise versa. Vidare kan ein, jamfør Toynbees framlegg om "community" som eit rammeverk for sjangerkultur, også sjå korleis dette er ulike subkulturar i norsk jazz, samt norsk friimprovisasjonsmusikk der ein har visse felles verdiar og haldningar som harmonerer med kvarandre, og som igjen som sagt syner seg i den musikalske praksisen og uttrykket. Men dei ulike miljøa eg har lagt fram her kan også plasserast under felles paraplyar, som det norske jazzmiljøet, norsk improvisasjonsmusikk, norsk rytmisk kvalitetsmusikk og så bortetter. Det eg har lagt fram er, jamfør Hylland Eriksen og komparative dimensjonar i antropologi, sosiale og kulturelle variasjonar innanfor desse miljøa igjen.

Med alt dette sagt er det viktig å fremje at dei ulike variasjonane med omsyn til haldningar til kva informantane ynskjer for sin musikk og haldningar rundt musikken ofte dreier seg av ulik *grad* av fokus mot ulike element som konstruerer deira musikk. Det er ikkje slik at frijazzmusikarane her heilt utan strategiar for sin praksis, og heller ikkje slik at Sidsel Endresen spelar ein rigid og låst improvisasjonsmusikk. Men dei ulike grupperingane har meir eller mindre fokus på slike element: Nilssen-Love er meir oppteken av eit rått, primitivt uttrykk med ferrast mogleg strategiar når det kjem til dei tilfella han spelar fritt improvisert musikk. Henriksen har også mange ulike prosjekt der han improviserer vel så fritt, men har eit meir omfattande fokus på det totale uttrykket i musikken han deltek i og plasserer seg deretter. Som Henriksen påpeikar kan ein skildre frijazzmusikarar sin praksis på samme måte, men det er ikkje det fokuset dei fremjer når dei snakkar om utøvinga av musikken.

4.1 Avsluttande drøfting

Desse ulike grupperingane er, til trass for funna presentert over, basert på vage grenser og flytande overgangar, der mange aktørar "hoppa" frå ein stil og ei gruppe musikarar til ei anna utan å blunke, der Nystrøm er ein ekstremt døme på nettopp det. I dagens postmoderne kultur er ikkje dette verken uvanleg eller oppsiktsvekkande, men eit typisk uttrykk for vår tid.

Improvisasjonsmusikk i alle former har også ein svært postmoderne dimensjon i det mange vil fremje at dei ikkje har konkrete kjensler eller stemningar dei vil formidle, men publikum kan heller få ha den opplevinga som passar med dei. Igjen er også dette noko ein kan overføre til mange sjangrar, men om ein tek ei typisk kjærleiksvise eller til dømes ei diskolåt har desse svært konkrete intensjonar og kanskje til og med ei konkret historie dei vil formidle, medan ein i fri improvisasjonsmusikk let slike element eventuelt oppstå undervegs i prosessen. Der har naturlegvis nokre frijazzaktørar og andre improvisasjonsmusikarar også kompositoriske element i form av små noterte melodiar eller strukturar formidla i til dømes eit grafisk notasjonssystem, men tendensen eg viser til dreier seg kanskje først og fremst om musikk uten slike element. Med det sagt har også mykje av improvisasjonsmusikken, kanskje særleg den som kjem frå ein kunstmusikalsk tradisjon etter John Cage og liknande komponistar, gjerne uttrykk som opplevast som abstrakte og som igjen då fremjer ei oppfordring til publikum om å legge 'det dei vil' i det musikalske uttrykket.

Men både Gjerstad, Nilssen-Love og Dietrichson fremjer eit slags oppdragande element i sin praksis som har eit meir modernistisk, kanskje litt naivt tilsnitt. Både ynsket om å konfrontere og utfordre folk som Nilssen-Love fremjer, Gjerstads "sosiale aktivitet" og Dietrichsons "frijazz til folket", samt Moes "krav om tilstedeværelse", har ein meir håpefull tone til musikkens effekt og funksjon enn det som er typisk postmoderne. Ein kan kanskje påstå at dei har ein slags folkeleg agenda, som ein då kan diskutere er vellukka, slik som det også har vore med amerikansk frijazz, jamfør Baskervilles ironiske kommentar til at brorparten av publikum også den gangen var "college-educated, White males" (1994:495). Ein kunne sagt omtrent akkurat det samme om frijazz i Noreg i dag, og mange eg har snakka med fnyser av min påstand om at desse musikarane ynskjer å nå ut til folk, fordi dei meiner musikken er alt for abstrakt, ekstrem og utilgjengeleg, og mange vil kalle dette "musikermusikk". Vidare er det ein påfallande tendens blant frijazzmusikarane at ein på ein måte vil forenkla og ufarleggjere kva musikken dreier seg om, og at det ikkje er noko ein må forstå for å nyte, og det er ikkje ein intensjon eg tvilar på, sjølv om ein kan påstå at dei i liten grad lukkast å med å vere tilgjengelege for folk.

Om ein vidare fører dette inn i ein diskusjon om høg og låg kultur vil alt over gjere det heile ganske komplisert og samansatt: Medan særleg Henriksen og Endresens disiplinerte og intellektuelle fokus på musikken kan peike mot eit slags "opphøg" kunstsyn, kan agendaen om å

4.1 Avsluttande drøfting

forenkle og tilgjengeleggjere musikken, i tillegg til dei primitive "punk"-tendensane, hjå frijazzmusikarane peike mot ei meir jordnær haldning til musikken. Men her er eit stort men: Nilssen-Love og Gjerstads kritikk av anna norsk jazzmusikk, samt Nilssen-Loves (noko nøkterne) heilaggjering av musikken, kombinert med både Henriksen, Nystrøms og Endresens relativistske innfallsvinkel til sjanger og stil peikar mot det motsette. Det idealistiske, politiske og "strenge" (jamfør Nystrøms kritikk, og Nilssen-Loves kritikk av Endresens strategiar) som kjem fram frå frijazzmusikarane, igjen særleg hjå Nilssen-Love og Gjerstad, er også noko som peikar bakover mot frijazzens utgangspunkt som eit politisk uttrykk med eit konkret føremål. Haldningane særleg Endresen og Henriksen fremjer er sterkare uttrykk for eit postmoderne kunstsyn, der Henriksens ynskje om at det skulle vore "*berre musikk*", er eit sterkt dømmе på akkurat det. Slike relativistiske haldningar kjem også fram sterkare hjå dei yngre aktørane eg har plassert innanfor frijazzsjangeren enn hjå Gjerstad og Nilssen-Love. Med det sagt er også desse to relativt opne på mange felt med omsyn til, til dømes, stilval, men har nokre sterke meiningar når det kjem til gjennomføringa av musikken og kva dei meiner den skal vere. Jamfør Nilssen-Loves strategikritikk, og begge to si etterlysning av "energi", kan dette kanskje først og fremst handle om eit ideal om eit direkte, rått uttrykk, meir fritt for strategi og intellekt enn andre improvisatoriske uttrykksformer.

Eit openbart paradoks med tanke på dei to avsnitta over vert då at frijazzen, til trass for ein slags folkeleg agenda hjå fleire av mine informantar, først og fremst når ut til menneske ein vil, jamfør Bourdieu, hevde har høg kulturell kapital. Medan Henriksen, Nystrøm og Endresen ofte står inne for meir "tilgjengelege" uttrykk, og vil dermed nå ut til fleire menneske som ikkje trenger å investere like mykje i lytteprosessen for å ha glede av musikken. Samtidig vert dette relativt innanfor eit sjikt av publikum der tilhengarar av begge leirane eg har sett opp mot kvarandre her har ganske høg kulturell kapital. Vidare vert dette paradokset gjeldande når det kjem til frijazzaktørane haldning til korleis musikken *skal* utfordre og krevje noko av publikum (og utøvarar), meir enn å skape komfort og nyting. Samtidig er det denne siste nyansa som bidreg til å skape eit heilskapeleg bilete av det mine informantar har skildra: Frijazz som eit sterkt og enkelt uttrykk som skal treffe publikum direkte og skape reaksjonar. I desse musikarane livsverden er det ikkje nødvendigvis ei motsetjing mellom dette og å nå ut til folk, eller at musikken er veldig komplisert eller intellektuell. Men den folkelege agendaen er kanskje først og fremst eit uttrykk for eit *ynskje*, meir enn det er ei forestilling om korleis røynda faktisk er i dag.

Jamfør alt dette er det vanskeleg å gi eit klart svar på om ein skal definere frijazz som "høg" eller "låg" kultur. Presentasjon av bråkete musikk i ei brun bule kan, om ein gjer det enkelt, vitne om ein slags folkeleg lågkultur. Men den delvis oppdragande og politiske dimensjonen vitnar om

4.1 Avsluttande drøfting

noko meir opphøgd og intellektuelt, altså høgkultur. Noko av konklusjonen ligg nok nettopp i dagens globaliserte, postmoderne røynd. Tydelege distinksjonar, slik som til dømes Bourdieu presenterer dei, ikkje er gjeldande på samme måten. Dermed er det ikkje noko i vegen for å oppleve sofistikert, høgkulturell musikk over ein billig halvliter i dagens Oslo. Vidare peikar frijazzens tydelege estetiske uttrykk og nokre av haldningane presentert over tilbake til ei tid der slike distinksjonar kanskje var tydelegare. Slik sett kan ein, jamfør kritikken mot frijazzen som "låst" og "streng", argumentere for at denne musikken er eit ekko av ei tidlegare rørsle, prega av meir optimistiske, modernistiske ideal. Ideal som i dag kolliderer med eit jazzmiljø som har utvikla seg i tråd med dei postmodernistiske haldningane og globaliseringstendensane som rår i dag, med sjangerblanding, crossovermusikk og stor grad av relativisme i møte med slike distinksjonar eg har freista å skildre i denne teksten.

Sjølv om avsnitta over talar for at aktørane som er plassert heilt eller delvis utanfor kjerna av frijazzmusikarar i større grad omfavnar ein postmodernistisk tankegang, kan fleire av dei til dels krasse utsagna som har komt fram i del 3 også vitne om ein frustrasjon over denne røynda frå alle aktørane. I eit postmoderne, globalisert samfunn er kulturelle skilnadar vanskeleg å setje fingeren på, som igjen gjer det vanskeleg å diskutere dette. Dette vert også relevant med omsyn til min bruk av frijazzomgrepet, som eg har tatt eti aktivt val om å bruke, til trass for at informantane i liten grad brukar det sjølv. I ei postmoderne, til dels uhandgripeleg røynd har eg sett dette som eit naudsynt grep for å i det heile tatt kunne snakke om denne musikken.

Jamfør min definisjon av feltomgrepet, slik det blei lagt fram i del 1, syner mine funn mange ulikskapar mellom ulike greiner i norsk improvisasjonsmusikk, både når det kjem til musikalsk uttrykk og kontekstuelle rammer rundt dette, som til dømes musikaranes haldningar og ynskjer for musikken. På den eine sida kan ein, jamfør Apelands peiking på *slagmark*-tydinga av feltomgrepet, sjå desse ulikskapane som diskursive tema som sameinar og konstituerer eit felt. På den andre sida kan ein, jamfør Broadys peiking på korleis ein kan forstå felt ulikt frå ulike perspektiv, kan ein sjå bort frå sentreringa av fri improvisasjon som metode, og heller la til dømes musikaranes ynskje for musikken vere definerande for feltet.

Sett på spissen kan ein oppsummere mine funn med to ulike tendensar: På den eine sida har ein synet på improvisasjon som eit verktøy for å skape autonom kunst; eit slags estetisk objekt plassert på scena, her representert ved Nystrøm, Endresen og Henriksen. På den andre sida har vi frijazzutøvarane, særleg med Gjerstad og Nilssen-Love i front, som har eit meir heilskapeleg syn på musikken og overfører det lettare til ein livsstil like mykje som ei intellektualisert, teknisk uttrykksform. Tek ein metoden, altså improvisasjon, ut av likninga, meiner eg funna over illustrerer

4.1 Avsluttande drøfting

to ganske ulike forhold til musikken som talar for ei forståing av dette som ulike felt, og altså frijazz som eit særskild felt. Samtidig meiner eg også at det eine perspektivet ikkje utelukkar det andre. Slike rammer er til for å skape fruktbar diskusjon, ikkje bastante konklusjonar. Vidare vert det også nyansert med omsyn til dei yngre aktørane skildringar, der ulike uttrykk og tankar i større grad vert innfløkt i kvarandre, i ekte postmodernistisk ånd.

4.2 Avslutting

Sjølvs om funna eg har presentert har vore meir enn nok til å skrive ei masteroppgåve, meiner eg her er mange aspekt som ropar etter vidare forskning. Eg vil også tru at mange av påstandane eg har lagt fram kunne blitt nyansert og utprøvd gjennom vidare intervjuforskning innanfor det samme utvalget av informantar. Vidare kunne ein lett ha utvida feltet gjennom fleire representantar for dei ulike greinene eg har tatt føre meg, eller ein kunne gjort eit meir inngående feltarbeid i den frijazzgreina eg har retta hovudfokus mot. Innanfor denne igjen hadde ei problemstilling det hadde vore interessant å forfølge vore generasjonsskilnadar innad i dette miljøet, der ein kan utforske kor vidt denne greina vil svinne hen etter kvart som fleire og fleire av aktørane som strøymer til gjer dette gjennom det institusjonaliserte norske jazzutdanningssystemet, som kanskje her det heile meir eklektisk og variert. I tillegg til det kunne mange andre metodar enn den eg har tatt føre meg her vore interessante å forfølge for å utforske denne musikken, kanskje særleg ei eller anna form for kvalitative musikalske analyser der ein kunne utforska skilnadar og likskapar mellom ulike aktørar innanfor improvisasjonsmusikk.

Ein av faktorane som naturlegvis også talar for vidare forskning på feltet er det avgrensa utvalet av informantar som har danna grunnlaget for mi analyse. Intervju med andre informantar kunne ha leia fram mot andre konklusjonar, og ikkje minst mot andre spørsmål undervegs. Samtidig er dette som nemnt sterke representantar for sine felt, med stor innflytelse på andre musikarar, då særleg generasjonar som er i ferd med å etablere seg. Samtidig kan det virke som, som det har blitt vist til fleire gonger over, at oppvaksande generasjonar av improvisasjonsmusikarar i mindre grad passar inn i dei ulike grupperingane som har vore rådande sidan framveksten av frijazz og improvisasjonsmusikk i Noreg dei siste ti-femten åra.

Ein slik prosess som eg har vore gjennom viser aldri ein tydeleg slutt og kunne i teorien halde fram i det uendelege gjennom stadig nye intervjurunder og vidare runddans mellom teori, metode og data. Sjølvs om dette no er nedskrive ser eg det ikkje som vedtatt: Funna og påstandane er heller mest fruktbare for vidare diskusjon rundt kva norsk jazz, frijazz og improvisasjons musikk er

4.2 Avslutting

og kva ulike aktørar ynskjer at det skal vere. Og nettopp det er i alle høve noko det dei fleste aktørane har som ein felles motivasjon: Å stille spørsmål og stimulere til refleksjon og diskusjon.

Dette leiar oss inn mot førebelse konklusjonar. Eg meiner min prosess og mine analyser talar for at frijazz som eit felt i seg sjølv eksisterer i Noreg i dag, på den måten at eit særskild estetisk uttrykk har manifestert seg i eit miljø som spring ut av det norske jazzmiljøet. Vidare er dette eit felt der fri improvisasjon som metode har skapt slektskap til stilretningar som stammar frå andre felt, med klassisk- og samtidsmusikk, støy- og punkrock som dei viktigaste døma på dette. Men fri improvisasjon, i den grad det gjelder improvisasjon utan utgangspunkt i ein særskild låt eller andre konvensjonelle rammer, førekjem også som metode i hovudstraumane i norsk jazz i dag. Måten frijazzen skil seg ut frå desse hovudstraumane i norsk jazz, samt andre greiner innanfor improvisasjonsfeltet, er i kraft av det nemnte estetiske uttrykket.

Uttrykket er skapt med eit sterkt utgangspunkt i sekstitals, amerikansk frijazz, i tillegg til vidare utvikling av slik musikk i Europa, og er prega av ein framleis dominans av akustiske instrument framfor elektriske og elektroniske, stor grad av intensitet, og ofte relativt høgt tempo og volum. At eit slektskap til denne opphavslege frijazzen framleis eksisterer i dag har komt fram gjennom utsagna både til dei eg har rekna som representantar for dette og dei som ser det meir utanfrå. I forhold til norsk jazz, der eigne konvensjonar og konsept har vokse fram sidan sekstitalet, har frijazzen slik sett stått litt på utsida. Desse aktørane har i mindre grad vore med på dei hovudstraumane som som regel representerer norsk jazz internasjonalt, gjerne knytt opp mot plateselskapet ECM og ikkje minst elektronisk eksperimentering frå aktørar som Bugge Wesseltuft og Nils Petter Molvær.

Vidare viser mine funn at som bakgrunn for slike skilnadar når det kjem til praksis og estetisk uttrykk også handlar om meir eller mindre bevisste haldningar når det kjem til kva dei vil oppnå med musikken, og kva dei legg i det estetiske uttrykket. I del tre syner eg korleis særleg Gjerstad og Nilssen-Love, som eg reknar som dei sterkaste representantane for eit frijazzmiljø i dette prosjektet, er opptekne av eit uttrykk med mykje energi, som er direkte og vert presentert utan for mange hinder mellom menneske og lyd. I tillegg ser representantane for frijazzmiljøet, saman med Nystrøm, klare politiske rammer, konsekvensar og tilhøve knytt til musikken, som aktørar i hovudstraumen, her representert ved Endresen og Henriksen, er mykje mindre opptekne av.

Der dei eldre informantane, som Gjerstad, Endresen, Nystrøm og Nilssen-Love i stor grad kan reknast som pionerar i norsk samanheng, ser ein nye tendensar blant dei yngre aktørane som ein kan plassere i nyare generasjonar. Hå desse, nemleg Dietrichson, Solberg og Moe, kan ein sjå resultat av at aktørane har fått innflytelse frå relativt ulike førebilete i si førebelse musikalske

4.2 Avslutting

utvikling. Om tendensane hjå desse aktørane, då særleg Dietrichson og Moe, er representative for fleire i deira generasjon, kan det tyde på at det nemnte estetiske uttrykket som særleg Nilssen-Love og Gjerstad representerer, kan vike for meir eklektiske uttrykk. Spørsmålet eg har lagt fram i forlenginga av dette er om dei haldningane særleg Gjerstad som pioner har forfekta, som dreier seg om frijazz som eit ukomplisert, direkte, nesten primitivt konsept (i motsetjing til meir 'sofistikerte' former for improvisasjonsmusikk) kan vedvare til trass for at dei typiske estetiske karakteristikkane kanskje vil vike. Med andre ord kan ein argumentere for at frijazz dreier seg meir om eit ideal om direkte utsagn frå karakterane som er prioritert framfor eit meir heilskapeleg musikalsk uttrykk, og det ytterst spontane er holdt fram som spesielt viktig, slik som det syner seg i Nilssen-Loves strategikritikk.

Om desse funna talar for å forstå frijazz som eit særskild felt, eller som ei av fleire greiner innad i eit improvisasjonsfelt, eller kanskje eit jazzfelt står framleis delvis ubesvart, og slik lyt det også vere. Eg meiner at dei fleste svar på slike spørsmål på kvar sin måte kan vere rett. Den historiske gjennomgangen syner at frijazz kan sjåast som eit felt som har sprunge ut av jazzfeltet. Men frijazzen har også møtt på andre innslag gjennom reisa inn i europeisk og norsk musikk. Samtidig er det tydelege refansar til den opphavlege frijazzen gjennom både musikalsk uttrykk og tankesett som eg meiner talar for eksistensen av eit slikt felt i Noreg. Samtidig tyder vidare utvikling på at i alle høve dei musikalske referansane vert enno meir utvatna gjennom tid. Det mine funn og mi analyse peikar på i samband med det er eit visst tankesett rundt musikken som kan sjå ut til å vedvare likevel, og i dette er det eigentleg ynskje om å *treffe*, konfrontere og utfordre folk eg vil fremje tydelegast. Norsk frijazz er forgrunnsmusikk der både publikum og utøvarar går kvarandre i møte, og kanskje i beste fall kolliderer.

Alle desse små konklusjonane og funna er lagt fram som eit resultat av ei analyse der eg har sett på kontekstuelle tilhøve med omsyn til kvar musikken kjem frå (både geografisk og historisk), kven som spelar den og kva den representerer i dag. Vidare har eg også, som eit resultat av runddansen mellom teori, metode og data, gjort ei rekkje bevisste analytiske val med omsyn til vinkling og fokus, og denne runddansen har naturlegvis også haldt fram inn i skriveprosessen som har resultert i denne teksten. Med andre ord er argumentasjonen her ikkje berre eit resultat av reine vitenskaplege funn, men også eit resultat av eit fagleg utgangspunkt og val, tilspissingar og andre vurderingar undervegs.

Vonleg kan uansett desse funna og refleksjonen som har fulgt med føre til ein viss innsikt i dette miljøet og grunnlag for vidare diskusjon rundt kva frijazz og improvisert musikk er. Det er

4.2 Avslutting

fascinerande med musikk som reiser så mange spørsmål, og mine forsøk på å fremje nokre svar kan vonleg leie fram til enno fleire gode problemstillingar ein kan reise i samband med denne musikken.

5 Kjeldeliste

- 2014a. Free Jazz: A Collective Improvisation [Online]. Wikipedia.org: Wikipedia. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Free_Jazz:_A_Collective_Improvisation [Accessed 17.03 2014].
- 2014b. John Russell [Online]. allaboutjazz.com. Available: <http://musicians.allaboutjazz.com/musician.php?id=3980#.UzfgrdzcGRA> [Accessed 30.03.2014 2014].
- APELAND, S. 2005. Kyrkjemusikkdiskursen. dr. art., Universitetet i Bergen.
- APPADURAI, A. 2006. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: COBLEY, P. (ed.) Communication Theories - Critical Concepts in Media and Cultural Studies. New York: Routledge.
- BAILEY, D. 1992. Improvisation: its nature and practice in music, London, The British Library National Sound Archive.
- BARKER, C. 2012. Cultural Studies - Theory and Practice, London, SAGE Publications Ltd.
- BASKERVILLE, J. D. 1994. Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology. Journal of Black Studies, 24, 13.
- BERGE, A. R. 2009. Friimprovisasjon. Master, Universitetet i Oslo.
- BJERKE, M. 2014. Jazzlinja 35 år. Musikkultur. Oslo: Musikkultur AS Medlemsblad for Musikernes fellesorganisasjon (MFO).
- BOURDIEU, P. 1995. Distinksjonen - en sosiologisk kritikk av dømmekraften, Oslo, Pax Forlag A/S.
- BROADY, D. 1998. Kulturens fält, Göteborg, Bokförlaget Daidalos.
- COLLIER, J. L. 2014. Jazz (i). The New Grove Dictionary of Jazz.
- DIETRICHSON, F. L. 2014. Intervju på Kultuhuset. In: OPSVIK, O. (ed.).
- DROTT, E. 2008. Free Jazz and the French Critic. Journal of the American Musicological Society, 61., 541-581.
- DUCH, M. F. 2010. Free Improvisation - Method and Genre. PhD, Norwegian University of Science and Technology.
- ELLINGSEN, T. 1999. Terje Isungset. Jazznytt. Oslo: Norsk Jazzforum.
- ELSTER, J. 1981. Snobs (Review of Pierre Bourdieu (1979), La Distinction). London Review of Books, 3, 10-12.
- ENDRESEN, S. 2014. Intervju hjå Sidsels kontor. In: OPSVIK, O. (ed.).
- GEERTZ, C. 1973. The Interpretation of Cultures: Selected Essays, New York, Basic Books.

5 Kjeldeliste

- GEERTZ, C. 1983. Ch. 5: Art as a Cultural System. Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology. New York: Basic Books.
- GIBBS, G. 2007. Analyzing Qualitative Data, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, SAGE.
- GJERSTAD, F. 1982. Utspark. Jazznytt. Norsk Jazzforbund.
- GJERSTAD, F. 2013. Intervju med Frode og Paal på Schous Plass. In: OPSVIK, O. (ed.).
- GJERSTAD, F. & PEDERSEN, E. O. 1982. Egogduo eller meandyoutoo. Jazznytt. Norsk Jazzforbund.
- HAZELL, E. & ADAMS, S. 2014. Sevens, John (William). Oxford Music Online: Grove Music Online.
- HENRIKSEN, A. 2014. Intervju på Kulturhuset. In: OPSVIK, O. (ed.).
- HERSCH, C. 1995. "Let Freedom Ring!": Free Jazz and African-American politics. Cultural Critique, 32 (Winter, 95-96), 97-123, University of Minnesota Press.
- HULTIN, R. 1973. Rapport fra Berlin. Jazznytt. Norsk Jazzforbund.
- HYLLAND ERIKSEN, T. 2010. Små steder - store spørsmål, Oslo, Universitetsforlaget.
- JOST, E. 1994. Free jazz, New York, Da Capo Press.
- KAHN, A. 2003. A Love Supreme : the Creation of John Coltrane's Classic Album, London, Granta Publications.
- KERNFELD, B. 2014. McPhee, Joe. The New Grove Dictionary of Jazz.
- KONSERTFORENINGA. 2012. Om Konsertforeninga [Online]. Konsertforeninga.no: Konsertforeninga. Available: <http://www.konsertforeninga.no/om> [Accessed 30.03.2014 2014].
- KVALE, S. & BRINKMANN, S. 2009. Det kvalitative forskningsintervju, Oslo, Gyldendal norsk forlag AS.
- MCPHEE, J. & NILSSEN-LOVE, P. 2013. Red Sky. PNL Records.
- MOE, G. 2014. Intervju i Folketeaterpassasjen. In: OPSVIK, O. (ed.).
- NICHOLSON, S. 2005. Is Jazz Dead? (Or Has it Moved to a New Adress), New York, London, Routledge.
- NILSSEN-LOVE, P. 2014. Intervju i Paals leilegheit. In: OPSVIK, O. (ed.).
- NYSTRØM, R.-E. 2014. Intervju ved NMH. In: OPSVIK, O. (ed.).
- POULSSON, P. H. 1970. Intervju med Jan Garbarek. Jazznytt. Norsk Jazzforbund.

5 Kjeldeliste

- ROBINSON, J. B. 2014a. Free jazz. Grove Music Online.
- ROBINSON, J. B. 2014b. "Tristano, Lennie". Grove Music Online.
- SAND, E. M. 1982. Vingspenn. Verdens Gang, 02.10.1982.
- SHIPTON, A. 2001. A New history Of Jazz, London, New York, Continuum.
- SKAGEN, O. 1983. Audun Kleive. Jazznytt. Oslo: Norsk Jazzforum.
- SOLBERG, S. L. 2013. Intervju på Edwards Kaffebar. In: OPSVIK, O. (ed.).
- STENDAHL, B. 2010. Freebag?, Oslo, Norsk Jazzarkiv.
- STOCK, J. P. J. 2004. Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation. In: CLARKE, E. & COOK, N. (eds.) Empirical Musicology. New York: Oxford University Press.
- TOYNBEE, J. 2000. Ch. 4: Genre Cultures. Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions. Arnold.
- VOLLSNES, A. O. 2001. Norges Musikkhistorie 1950-2000 - Modernisme og mangfold, Oslo, H. Aschehoug & Co, (W. Nygaard).
- WADEL, C. 1991. Feltarbeid i egen kultur - en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning, Flekkefjord, SEEK A/S.
- ZAGER, D. 2014. Baraka, Amiri [Jones, (Everett) LeRoi]. The Grove Dictionary of American Music.